

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**  
**Departamento de Filología Italiana**



**FILIPPO TOMMASO MARINETTI:**  
**“COMO SE SEDUCE A LAS MUJERES”:**  
**UN EJEMPLO DE PROSA FUTURISTA**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**  
**PRESENTADA POR**

**Ugo Rufino Zarlenga**

Bajo la dirección de la doctora  
Ana Martínez-Peñuela Vírveda

**Madrid, 2009**

• **ISBN: 978-84-692-1112-0**

**© Ugo Rufino Zarlenga, 2008**

# Indice Tesi

INTRODUZIONE.....	III
I.- LE AVANGUARDIE EUROPEE .....	1
I.1. Contesto storico e correnti .....	2
I.2. Le contraddizioni del secolo breve .....	20
II.- IL FUTURISMO ITALIANO .....	44
II.1. Movimenti e correnti .....	45
II.2. Lo spirito dell'avanguardia futurista .....	54
II.3. Origini e appartenenze .....	65
II.4. Futurismo e marinettismo .....	69
II.5. I presupposti ideologici .....	76
II.6. La metafisica della macchina .....	81
II.7. L'associazionismo futurista .....	98
III.- NUOVI LINGUAGGI CREATIVI .....	111
III.1. Pittura e Aeropittura.....	112
III.2. La cinematografia .....	129
III.3. La scena teatrale .....	137
III.4. Immaginazione senza fili, parole in libertà e quadri di parole in libertà .....	153

IV.- LA RICEZIONE FUTURISTA.....	183
V.- <i>CÓMO SE SEDUCE A LAS MUJERES</i> .....	189
V. Introducción.....	190
V.1.a. Las ediciones.....	190
V.1.b. La obra.....	199
V.1.c. La traducción.....	210
V.2. <i>Cómo se seduce a las mujeres</i> .....	211
VI. – CONCLUSIONI .....	344
VII.- BIBLIOGRAFIA .....	354
VII.1.a. Opere di Filippo Tommaso Marinetti ...	355
VII.1.b. Manifesti .....	357
VII.2. Bibliografia critica consultata .....	360
VIII.- BIOGRAFIA E CRONOLOGIA DELLE OPERE DI F.T. MARINETTI E MOMENTI SIGNIFICATIVI DELL’AFFERMAZIONE DEL FUTURISMO....	377
IX.- APPENDICI .....	387
IX.1. <i>Come si seducono le donne</i> .....	388
IX.2. Polemiche sul presente libro .....	502
IX.3. Profilo dei personaggi .....	521

## INTRODUZIONE

L'interesse per nuove chiavi di lettura del Futurismo, suscitato da recenti studi critici<sup>1</sup> in vista del centenario della sua fondazione, ha fatto sì che ci avvicinassimo ad uno dei movimenti più rappresentativi delle avanguardie del Novecento europeo che tanto ha contribuito all'innovazione culturale dell'Italia tra le due Guerre Mondiali.

Considerata la complessa collocazione dell'opera marinettiana all'interno di un quadro storiografico definito, perchè aliena a qualsiasi paradigma per la sua stessa esuberanza linguistica, abbiamo voluto tener conto nel nostro lavoro di ricerca non solo degli aspetti filologici, lessicali e linguistici, ma anche delle implicazioni storico-antropologiche che la scrittura marinettiana contiene, procedendo ad una *dislocazione critica*<sup>2</sup> della sua opera, al di là di schemi ideologici e giudizi di valore che avrebbero potuto condizionare

---

<sup>1</sup> Per tutti rinviando al lavoro critico di Claudia Salaris che ha dato nuovi contributi agli studi sul Futurismo soprattutto per quanto riguarda le sue implicazioni sui movimenti delle avanguardie contemporanee, cfr. in particolare, *Bibliografia generale del Futurismo*, Roma, Il Vascello/Stampa Alternativa, 1997. Un interessante contributo offre, inoltre, il recente volume collettaneo, *Arte d'avanguardia e società. L'esperienza del futurismo nel pensiero sociale e culturale europeo*, a cura di Riccioni, I., Roma, L'albatros, 2006. Per la raccolta completa delle opere di Filippo Tommaso Marinetti rimandiamo a *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1990, II ed., che contiene una ricca *introduzione* ed un'interessante *postfazione* del curatore Luciano De Maria ancora oggi, a nostro giudizio, uno dei principali studiosi che ha raccolto in modo sistemico i testi del fondatore dell'avanguardia futurista. Il volume contiene anche la *prefazione* di Aldo Palazzeschi, che permette di conoscere la testimonianza di un protagonista del contesto socio-culturale del Novecento italiano.

<sup>2</sup> Per un inquadramento complessivo di questi problemi, cfr. Lambiase, S. - Nazzaro, G.B., introduzione a *Marinetti futurista*, Guida, Napoli, 1977, 7-10.

l'ermeneutica dei testi stessi. In questo senso, l'esperienza dell'avanguardia italiana risulta sempre più interessante per tutto ciò che essa può ancora rappresentare per quanto riguarda la riflessione sul discorso della contemporaneità. Un'adeguata storicizzazione del Futurismo non può prescindere dal fatto che la sua comparsa sulla scena artistico-letteraria segna un momento di radicale trasformazione della sfera culturale, i cui effetti sono tuttora evidenti nelle produzioni artistiche contemporanee.

La radicale novità dell'avanguardia futurista sta, in un contesto problematico in continua evoluzione, nel sedimentare dubbi, producendo forme singolari di arte sperimentale che superano la conformità del momento storico e la trasvalutano con la proposta di nuovi concetti. In questo senso, vivendo appieno le aporie sociali del proprio tempo, il linguaggio artistico delle avanguardie storiche diventa simbolo delle caratteristiche distintive di un'epoca, coincidendo con le nuove proposte della modernità tecnologica.

Marinetti per primo intuisce i mutamenti radicali di questa modernità scardinando le "modalità classiche" persino nelle relazioni tra individui, una volta che essi diventano parte integrante dell'era tecnologica: La sua proposta innovativa consiste nell'aver saputo cogliere il nuovo linguaggio della macchina senza alcuna nostalgia del passato, catapultando il

suo messaggio avanguardistico nei molteplici rivoli dell'espressione artistica.

Il movimento futurista esalta il dinamismo della macchina e la sua forte energia in un anelito antipositivistico che si contrappone ad ogni forma di romanticismo astratto. Sotto questo impulso innovativo, proteso verso il futuro, vengono poste le basi di un *neoumanesimo macchinista*, nell'intento di cogliere la portata storica delle rivoluzioni scientifiche al punto da "umanizzare" la macchina senza alcuna *ipostatizzazione*, ma con una filosofia integralmente calata nella realtà quotidiana.

In questa logica l'avanguardia futurista rivede i rapporti tra gli individui e li traduce nelle sue opere letterarie, a partire dal teatro; nelle serate futuriste, infatti, ciò che più risulta evidente è la *performance* dell'artista che trasforma radicalmente le precedenti modalità teatrali, perchè realmente cambia il rapporto tra pubblico in sala e i declamatori sul palcoscenico.

I concetti di simultaneità e velocità, con un evidente anticipo sui tempi dell'era informatica, condizionano anche il discorso narrativo perchè nel nuovo romanzo futurista ciò che conta è il movimento: l'unico tempo *spazializzato* è rappresentato dall'azione, mentre lo scenario storico, protagonista della narrazione passata in quanto svolgimento nel tempo delimitato ed articolato, perde totalmente ogni interesse. Le narrazioni futuriste sono fatte di monologhi e

caratterizzate da intrecci lineari, sfiorando appena le strutture del genere narrativo; così, la prosa dell'avanguardia mette in evidenza il suo forte tasso di *visività*: alla diacronia del romanzo tradizionale succede l'incalzare simultaneo di immagini.

Teatralizzazione, poliespressività, simultaneità e visività, diventano fondamenti del *canone* narrativo della prosa futurista ed offrono il loro contributo innovativo alla riflessione sulla contemporaneità. Prima di passare alla traduzione ed all'analisi del nucleo centrale del nostro lavoro, rappresentato dal testo *Come si seducono le donne*, abbiamo voluto offrire spunti di riflessione divisi in capitoli su aspetti peculiari della teoria futurista nel contesto delle avanguardie europee tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento.

Il nostro studio è suddiviso per parti problematiche, attraverso le quali è stato affrontato prima l'aspetto del contesto storico-intellettuale in cui sorge il movimento futurista, poi i contenuti dell'avanguardia insieme alle opere del fondatore. Infine, dall'analisi del *corpus* dell'opera marinettiana abbiamo estratto un esempio di narrativa erotico-apologetica, rappresentato dal libro *Come si seducono le donne*, in cui emerge tutto il protagonismo dell'autore come eroe/affabulatore ed artista/polemico, tradotto in un monologo narrativo.

Nella prima parte, abbiamo prestato attenzione alle correnti di pensiero che subirono l'influsso delle rivoluzioni



scientifiche e che condizionarono le trasformazioni della realtà sociale ed economica.

Come conseguenza di questi radicali mutamenti, si può vedere come per la prima volta nella storia del pensiero occidentale le ideologie abbiano dato una spinta rilevante all'azione sociale, incidendo sulla struttura economica che subì una forte ristrutturazione con conseguente radicale *trasvalutazione* dei principi e delle idee che si erano affermati attraverso i secoli. Alla luce di queste considerazioni, la stessa categoria storica del Novecento, nell'accezione critico-ermeneutica di un periodo "a sé stante", presentava all'interno del nostro lavoro di ricerca una miriade di possibilità di analisi per affrontare in maniera *sinottica* "il discorso delle avanguardie", inserite nella più complessa accezione della contemporaneità.

Nella convinzione che qualsiasi manifestazione di carattere letterario nasce da un contesto storico ed in esso si nutre nelle sue molteplici declinazioni, abbiamo ritenuto essenziale analizzare *in primis* gli aspetti formativi dei linguaggi avanguardistici stabilendo relazioni tra di loro attraverso "un canone novecentesco" che li legasse e li differenziasse allo stesso tempo.

La definizione di un percorso storico-artistico attraverso i linguaggi delle avanguardie del Novecento, ci ha portati a considerare le peculiarità del movimento futurista nel contesto

più ampio della storia culturale italiana ed internazionale, sia in termini di continuità che di rottura o anomalia.

Per queste ragioni, è stato necessario dedicare un'analisi approfondita alle origini e appartenenze del movimento futurista all'interno della cultura nazionale, nel momento in cui si avviava un processo di modernizzazione della società attraverso un interessante dibattito storico-culturale che emergerà nelle riflessioni teoriche durante "la ricca stagione delle riviste".

Gli aspetti peculiari del movimento emergono da questo contesto e si riflettono nei testi letterari e poetici e, *in primis*, nei *Manifesti* redatti da Filippo Tommaso Marinetti e dagli altri autori futuristi. Pertanto, ci siamo soffermati sui principali fondamenti teorici che hanno dato vita alle problematiche del movimento, come la *religione della velocità*, la *macchinolatria*, *l'immaginazione senza fili (ISF)* e *le parole in libertà (PIL)*, legati tra loro dal *filo rosso* della *simultaneità* e ne abbiamo evidenziato la presenza costante nelle opere letterarie così come nella pittura, nell'architettura, nella cinematografia e nel teatro.

L'analisi di questi contenuti teorici ci ha permesso di prendere in considerazione l'immensa produzione artistica del movimento futurista con le sue significative ricadute sul *gusto* artistico-letterario del tempo.

Nel II capitolo sono state evidenziate le peculiarità del movimento futurista e del *marinettismo* all'interno del grande

*carosello* delle avanguardie novecentesche, riprendendo i presupposti ideologici (*nichilismo, l'attivismo, l'agonismo e l'antagonismo*), le appartenenze ed eredità ed, infine, le sue forme organizzative in termini di associazionismo e correnti.

Un particolare rilievo è stato dato al ruolo ed all'azione del *marinettismo*, ritenendo fondamentale il suo apporto teorico negli sviluppi successivi del movimento, se non determinante nel momento in cui il Futurismo darà sostegno ideologico al regime mussoliniano. Pur spinti da un anelito diacronico nella sistematizzazione dei testi del fondatore del movimento, non siamo riusciti a sottrarci ad una lettura trasversale della sua ricca produzione letteraria che, affermata inizialmente con una forte *verve* creativa, scade in *accademismo* con conseguente calo ideologico.

Nel III capitolo abbiamo analizzato i *nuovi linguaggi creativi* presenti nell'espressione poetico-letteraria ed il loro importante contributo all'innovazione dell'espressione teatrale, alla rivoluzione cromatica e prospettica dell'Aeropittura ed alla tecnica del montaggio che darà nuova linfa vitale all'arte della cinematografia.

Infine, nel IV capitolo, è stato preso in considerazione il tema della ricezione futurista presso le altre avanguardie europee e mondiali sia in movimenti affini che nelle differenti declinazioni dei suoi contenuti come nel caso dell'avanguardia russa.

Se il Futurismo ebbe una grande risonanza nei Paesi dell'America latina e dell'Europa mediterranea, forti invece furono le divergenze con l'avanguardia russa e, più in generale, con quelle del Nord Europa perchè, pur partendo dagli stessi presupposti ideologico-artistici, nel corso della sua evoluzione nei relativi contesti storici, l'avanguardia futurista intraprese strade diverse sul piano contenutistico.

Il capitolo principale di questo lavoro raccoglie il nostro studio sulla letteratura futurista; abbiamo preso come esempio di prosa del fondatore del movimento d'avanguardia il testo *Come si seducono le donne*, nel quale Filippo Tommaso Marinetti ripropone alcune categorie chiave della sua teoria come la polemologia e la figura dell'eroe, nel caso specifico quella del poeta/soldato.

La prima edizione del 1917 di *Come si seducono le donne* è stata presa a modello della traduzione, mentre - per quanto riguarda l'analisi delle varianti nelle differenti edizioni - abbiamo stabilito un confronto con l'edizione accresciuta del 1918, che riporta in appendice i testi del dibattito promosso dalle donne futuriste sulla rivista *L'Italia Futurista*, a dimostrazione dell'accoglienza entusiastica delle tesi marinettiane nei circoli femminili del tempo.

Successivamente abbiamo preso in considerazione l'edizione milanese dell'editore Sonzogno del 1920, nella quale Marinetti apporta un arricchimento dei capitoli centrali che

risultavano censurati nella prima edizione e con l'aggiunta di nuovi capitoli dai titoli significativi: *La donna e la biancheria; Donne complementari e cuori a compartimenti stagni; Come si tradiscono gli uomini; Sedurre o essere sedotto*. In questo lavoro di ricerca delle differenti edizioni abbiamo tenuto conto anche dell'edizione argentina del 1926 essendo stata l'unica traduzione allo spagnolo a suo tempo. Questa edizione ha avuto il merito avuto di diffondere la teoria marinettiana in quel paese andino e in tutta l'America latina, ma pochi sono stati i confronti fatti con la nostra traduzione per non subire influenze nell'approccio lessicale e in quello testuale.

Il nostro intento di traduzione è consistito soprattutto nel rispetto letterale del testo, mentre solo in alcuni casi è intervenuta qualche modifica, per cui abbiamo apportato correzioni nella punteggiatura originale che a volte ha presentato omissioni.

Senza alcuna pretesa di giudizio sia in termini apologetici che critici, la nostra traduzione ha voluto tenere fede integralmente al testo originale che, nonostante il titolo "accattivante", abbiamo collocato in un'area narrativa della produzione letteraria di Marinetti a sfondo didattico e polemologico.

L'originalità del testo sta nel racconto autobiografico dello scrittore, intriso di un forte protagonismo: la *trama egotistica* crea una serie di *novelle* di carattere erotico-libertino per

incidere criticamente sugli stereotipi culturali e la *geografia dell'anima* del proprio tempo, oltre che sugli *ideal tipus* delle figure femminili.

Lo scandalo rappresentato dalle dichiarazioni di Marinetti circa il ruolo negativo della donna verrà contestualizzato nel più ampio spettro della sua teoria, tenendo conto dello *smontaggio* delle figure tradizionali del tempo, *coerentemente* con una critica radicale alla società italiana ed europea ed ai suoi stereotipi *passatisti*.

Ciò che più ci premeva sul piano prettamente filologico era l'analisi del linguaggio destrutturante utilizzato da Marinetti per rompere con lo stile tradizionale che aveva già inciso sulle opere precedenti dell'autore attraverso la creazione *parolibera*; per questa ragione, abbiamo voluto rispettare integralmente il testo traducendo, quando ci è stato possibile, le parole inventate dall'autore o rispettando le stesse nelle note esplicative corrispondenti cercando di non cambiare la sintassi, i neologismi e le numerose forme metaforiche.

Sul piano stilistico in *Come si seducono le donne* emerge una *scissione* creativa che coincide con una nuova fase della proposta formale di Marinetti: dalla creazione parolibera si passa ad una prosa tradizionale rispettando la struttura del testo suddiviso in capitoli, paragrafi e punteggiatura.

Tutto ciò coincide con un cambio di rotta del movimento futurista e presenta allo stesso tempo un problema di

periodizzazione nella storia dell'avanguardia italiana: fino ai primi anni Venti del XX secolo la produzione poetico-letteraria aveva avuto una forte carica innovativa che si traduceva nelle composizioni parolibere, mentre alla fine della seconda decade del '900 si assiste ad una sorta di *normalizzazione* del linguaggio che coincide con la *deriva* futurista verso il fascismo e l'arte di regime, determinando così *una caduta* nella sua originalità stilistica.

Con le ricerche avviate sul tema della grande e ricca stagione delle riviste del '900 italiano, fucina principale per la creazione di un *laboratorio* letterario, grazie anche alla *serendipità* che - nella maggior parte dei casi - è sempre alla base di ogni lavoro di ricerca, a contatto con i responsabili editoriali della rinata casa editrice Vallecchi di Firenze, attenta a riproporre il ricco panorama letterario dei primi anni del Novecento, ci siamo imbattuti in un *corpus* di opere marinettiane a sfondo polemico-erotico, finora poco conosciute al grande pubblico sia nazionale che internazionale.

Il tentativo di una ricostruzione di questo *corpus* andava nella direzione di ritrovare all'interno della creazione poetica e letteraria di Filippo Tommaso Marinetti quel percorso unitario rappresentato dai testi creativi e dalle opere narrative.

La scelta di quest'opera privilegia chiaramente la poetica marinettiana rispetto all'immensa bibliografia di altri autori futuristi, nella convinzione che, nel variegato e ricco panorama

della creatività del movimento d'avanguardia, l'impronta di Marinetti sia stata decisiva nella teoria artistica di una delle più importanti manifestazioni avanguardistiche della modernità.

In questo senso si spiega il percorso accidentato e contraddittorio del movimento, condizionato sin dagli inizi dalla teoria e dall'azione del suo fondatore.

Attraverso la ricognizione di questo percorso si può parlare di un nuovo *progetto letterario* marinettiano, in quanto l'opera da noi tradotta rappresenta, insieme ad altrettante opere di carattere erotico-didattico e polemologico, un'integrazione di tutta la sua produzione letteraria.

*Come si seducono le donne*, infatti, insieme a *Novelle con le labbra tinte*, *Gli amori futuristi* e *Scatole d'amore in conserva*, tutte pubblicate agli inizi del '900, segna un capitolo importante nella ricca produzione futurista. In questo *corpus* di opere emerge un evidente protagonismo dell'autore impegnato su due fronti: quello bellico e quello femminile, come se si trattasse di un unico *gioco* per affermare il ruolo dell'eroe/combattente e dell'affabulatore/seduttore.

La bibliografia marinettiana consultata riguarda una parte dedicata alle opere, ai manifesti e ai testi creativi; per l'individuazione di percorsi tematici dell'intera opera di Marinetti, abbiamo tenuto conto dei suggerimenti presenti nelle linee-guida dell'introduzione e postfazione a *Teoria e Invenzione futurista* di Luciano De Maria, in particolare, per quanto



riguarda il primo periodo della vulcanica produzione del creatore dell'avanguardia italiana.

Per i riferimenti alla contestualizzazione storico-letteraria, abbiamo consultato una ricca bibliografia critica, ritenendo fondamentale il dibattito sviluppatosi sulle riviste coeve dei movimenti delle avanguardia italiane ed europee.

La cronologia delle opere di Marinetti, che riportiamo secondo un ordine diacronico, sta ad indicare le tappe fondamentali della sua formazione, partendo dalla parabola esistenziale dell'autore con riferimenti importanti alla sua *Bildung* iniziale in terra egiziana, caratterizzata da una forte impronta francofona che gli permetterà di approdare al grande contesto culturale europeo, stabilendo trame relazionali con gli altri movimenti d'avanguardia per poi arrivare alla pubblicazione del primo *Manifesto del Futurismo* a Parigi nel febbraio del 1909.

In appendice viene riportato il testo integrale della prima edizione del 1917 e la polemica nata sulle pagine della rivista *L'Italia futurista*, che vede protagoniste le principali figure femminili dell'avanguardia italiana. Tale polemica verrà inserita integralmente da Marinetti nell'edizione del 1918 a dimostrazione del grande interesse suscitato dal libro e non sarà più pubblicata nelle successive edizioni del 1920 e 1940.

## **I.**

### **LE AVANGUARDIE EUROPEE**

## I.1.

### Contesto storico e correnti

Il periodo che va dalla fine del XIX secolo e gli inizi del XX è considerato dalla maggior parte degli storici come uno dei momenti più importanti della storia dell'umanità per gli sconvolgimenti epocali che si manifesteranno sulla scena mondiale.

Il contesto storico, infatti, subisce profonde mutazioni dovute ai cambiamenti dell'assetto geopolitico e delle *economie-mondo* che determineranno un processo di radicali trasformazioni.

Sul piano politico-culturale il modello di riferimento di questi sconvolgimenti è rappresentato dalla *finis Austriae*.

Con la messa in discussione dei suoi possedimenti territoriali dopo il Primo Grande Conflitto mondiale, la crisi dell'Impero austro-ungarico segna la fine di un mondo, di epoche e mentalità non limitate e vigenti solo dentro i suoi confini, perchè con la sua caduta viene sconvolta anche l'idea di perfezione e di armonia che quel sistema politico, sociale ed economico rappresentava in Europa.

La nuova economia *liberoscambista* minaccia la fine del *vecchio mondo*<sup>1</sup>, mentre l'arte e la letteratura saranno i veri

---

<sup>1</sup> Cfr. Magris, C., *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 3<sup>a</sup> ed., 1982.

protagonisti ed interpreti di questa *Krisis* accentuando, seppure inconsapevolmente, la caduta di quel modello con la proposta di nuovi linguaggi e nuove espressioni estetiche.

Nell'800 il pensiero scientifico procedeva per grandi tesi, prefigurando un mondo *positivo*, spinto dallo spirito del progresso che troverà nei regimi totalitari della prima metà del '900 il suo contraddittorio referente. La decadenza del *vecchio* mondo e le sue antinomie producono una nuova filosofia ermeneutica, capace di cogliere la vera portata delle innovazioni, condizionate dalla *malattia* dello spirito borghese.

Le nuove forme dell'arte scompongono le precedenti rappresentazioni figurative, ne decostruiscono le parti, considerate - prima dell'affermazione della psicanalisi - un tutt'uno e, sulla spinta di quest'ultima, presentano il nuovo soggetto in modo frammentario e sezionato in figure geometriche e trasparenti.

La sperimentazione decostruttiva diventa l'asse portante del linguaggio artistico-letterario, avanzando proposte e contenuti capaci di incidere in ogni anfratto della società. *La ricerca del tempo perduto*<sup>2</sup>, travolto dai nuovi accadimenti e dalla smania di progresso, l'ascesa catartica di una *montagna incantata*,<sup>3</sup> da cui il soggetto può guardare un mondo malato

---

<sup>2</sup> Proust, M. *La ricerca del tempo perduto*, Torino, Einaudi, 1978.

<sup>3</sup> Mann, T., *La montagna incantata*, Milano-Trieste, Il Corbaccio, 1970.

restandone irretito, segnano gli scenari e le categorie dello spirito contemporaneo.

La psicanalisi mette sul lettino l'Io con tutte le sue implicazioni, ripercorrendo a ritroso la storia dei miti che sono alla base della metafisica occidentale, scomponendo il soggetto nelle sue parti incoscie e nelle sue proiezioni etico-politiche.

Tra gli interpreti più appassionati e coerenti di questa atmosfera, Alberto Giacometti proietta magistralmente, con le sue figure di *silhouettes* scarnificate e scomposte nei loro tratti anatomici, l'immagine dell'*uomo che cammina* lungo il percorso accidentato di una crisi epocale.

Il Novecento si presenta come un crogiolo di idee, un laboratorio da cui partono infinite teorie, corrispondenti alle trasformazioni dinamiche delle sue metropoli attraversate da linee evolutive che sconvolgono le precedenti geometrie fino ad essere definito, *storiograficamente*, come un nuovo paradigma interpretativo, completamente anomalo rispetto ai secoli che lo avevano preceduto.

I contributi che vengono dati alla storia da nuove discipline come la sociologia, la psicanalisi e l'antropologia, rompono una visione eurocentrica ed introducono elementi di relativismo politico-culturale che creano, anche se con molte

contraddizioni, la necessità di conoscere l'altro, favorendo l'incontro tra civiltà diverse.<sup>4</sup>

Le rivoluzioni della prima metà del XX secolo diventeranno parte integrante di questo nuovo scenario, cancellando radicalmente la *Geimanschaft* su cui si basava la tradizione e l'idea di continuità temporale e sovrapponendo ad essa una nuova *Gesellschaft*, aperta e recettiva a nuovi scenari storici non più concepiti in chiave teleologica ed in permanente conflitto.

Se la grande fiducia in un capitalismo *liberoscambista* crolla con la borsa di Wall Street nel 1929 e con esso anche le certezze, al *Geist der Krisis*<sup>5</sup>, che a questi eventi subentra, fa da contrappeso la *volontà di potenza* delle nazioni emergenti, munite di nuovo spirito bellicista e con nuova smania di protagonismo.

In questo contesto storico, travagliato da crisi e attraversato da incertezze, fanno la loro comparsa molteplici movimenti di avanguardie artistico-letterarie. Infatti, il turbinio di idee del nuovo secolo viene canalizzato nel solco dei teoremi paradigmatici di queste avanguardie che sono in grado di

---

<sup>4</sup> Un contributo fondamentale su questi aspetti viene dato da tutta la storiografia delle *Annales*, che con le opere di Marc Bloch e Fernand Braudel inaugura nuovi orizzonti di ricerca e di metodo, riscrivendo la storia di popoli e civiltà da un'altra angolatura più problematica e sistemica con l'apporto di importanti altre discipline, quali la sociologia, l'economia, l'antropologia e la geografia.

<sup>5</sup> Cfr. Cacciari, M., *Krisis: Saggio sulla crisi dell'Impero austro-ungherese*, Milano, Feltrinelli, 1974.

interpretare gli impulsi della nuova realtà, creando linguaggi innovativi da quello poetico-letterario a quello artistico, architettonico e teatrale. Le avanguardie del Novecento si ritrovano ad essere, così, l'espressione conseguente di un mondo che cambia repentinamente, rompendo con i linguaggi tradizionali e proponendo una vera rivoluzione sul piano comunicativo.

Assistiamo in questo modo ad una situazione paradossale: se da una parte vi è un mondo in bilico, scosso da trasformazioni e crisi, dall'altra parte si affermano movimenti avanguardistici innovatori ed interpreti della contemporaneità.

Fucina di questo nuovo linguaggio è la società francese, pronta ad accogliere tutto ciò che viene da questi movimenti, come il Cubismo, il Surrealismo, il Futurismo, mentre le teorie filosofiche e politiche di autori come Bergson, Comte, Sorel diventeranno i pilastri fondamentali su cui le avanguardie costruiranno i loro teoremi.<sup>6</sup>

Per tutti i movimenti avanguardistici i legami con la tradizione esistevano solo per essere abbattuti, così come i concetti di alienazione e di negazione della società capitalistica<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Per lo studio delle influenze del pensiero filosofico e scientifico sulle trasformazioni strutturali e culturali della società europea tra Ottocento e Novecento, si rimanda al più che esaustivo lavoro collettaneo, diretto da Ludovico Geymonat, *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, Milano, Garzanti, 1977, Voll. VI e VII.

<sup>7</sup> Sul tema cfr. Ferrari Bravo, L., a cura di, *Imperialismo e classe operaia multinazionale*, Milano, Feltrinelli, 1977.

divenivano parte integrante di un loro vocabolario a dimostrazione di una piena consapevolezza del tempo vissuto.

Bisogna, comunque, contestualizzare questi movimenti in un prima e dopo, distinguere cioè un'avanguardia storica da quelle delle successive esperienze che, sulla stessa scia hanno fatto della creazione artistica il momento fondamentale per la ricomposizione e riqualificazione della conoscenza.

Nell'*epoca della sua riproducibilità tecnica*<sup>8</sup> l'arte non può più riproporsi come ricerca del *bello assoluto*, ma diventa parte del processo lavorativo della società capitalistica, all'interno del quale la novità assoluta consiste nella *valorizzazione del prodotto*, che si trasforma in *valore d'uso e valore di scambio*, termini che riportano il discorso artistico all'interno del mercato capitalistico, alla sua mercificazione ed alla sua conseguente valorizzazione, perchè la società capitalistica, quella del *capitalismo maturo*<sup>9</sup> del XX secolo, estende sempre più i propri confini in senso geografico e produttivo e la cultura si muove dentro la scissione che lo stesso sistema economico ha aperto tra le forme del lavoro astratto e concreto, così come del lavoro operaio e intellettuale.

La produzione artistica diventa parte integrante di un mercato che, finita l'era del mecenatismo e della creazione

---

<sup>8</sup> Benjamin, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 3<sup>a</sup> ed., 1966.

<sup>9</sup> Cfr. le acute analisi di Offe, C., *Lo stato nel capitalismo maturo*, Milano, Etas Libri, 1977.



geniale del singolo artista, rispecchia il processo di produzione e valorizzazione del sistema capitalistico, riduce il prodotto intellettuale a mera merce di scambio. Tutto ciò spiega la *massificazione* dell'arte contemporanea, la sua fruizione generalizzata, consona alle necessità del grande pubblico, la sua ricezione e la sua conseguente mercificazione.

In questo contesto produttivo si muovono le avanguardie del Novecento che seguono le orme delle *élites* rivoluzionarie in quanto foriere di nuovi progetti societari, interessate a far conoscere la propria arte al grande pubblico.

Per lo stesso motivo, il concetto di avanguardia si distingue, fin dall'inizio, per un'accentuata connotazione rivoluzionaria. Secondo A. Asor Rosa<sup>10</sup>, agli inizi del '900

chi arrivava alla conclusione che il sistema sociale dominante era ingiusto, si trovava immediatamente a combattere – soprattutto perchè partiva da posizioni intellettuali e sociali piccolo-borghesi – una dura battaglia su due fronti: da una parte contro *l'establishment* del vecchio potere economico, sociale e istituzionale, profondamente invischiato al tempo stesso nella realtà del nuovo capitalismo dinamico ed espansivo; dall'altra, contro la passività delle masse dei *lavoratori senza qualità*, che il nuovo sviluppo

---

<sup>10</sup> Asor Rosa, A., *Avanguardia*, in *Enciclopedia Einaudi*, Vol. 2, Torino, Einaudi, 1977, p. 210.

produceva ed ingigantiva sottraendo loro gli strumenti e le basi per una presenza autonoma sia sociale che intellettuale. Si andava diffondendo, così, la consapevolezza che si combatteva contro un nemico assai forte e multiforme, senza avere nè retrovie nè possibilità di ripiegamento alle spalle nè ali organizzate (alleanze) sui fianchi dello schieramento, e soltanto con la speranza di saldarsi un giorno con un grosso esercito di forze fresche ma inesperte e giovani, disperso in qualche punto lontano della pianura, oltre le fila serrate dell'esercito nemico: era, per l'appunto, una situazione tipica (anche sul piano psicologico) dell'avanguardia sia politica che artistica.

Con questi presupposti si determina un peculiare parallelismo: come per l'organizzazione del movimento internazionale dei lavoratori sorge un'avanguardia politica, il cui nucleo centrale proviene dalla piccola-media borghesia, così per i movimenti artistici sorge una *élite*, capace di diffondere un nuovo linguaggio che trasvaluta radicalmente il precedente approccio alla creazione intellettuale.

Alla figura tradizionale dell'artista e dell'intellettuale, rinchiuso nella sua solipsistica realtà, viene contrapposta una nuova figura di artista/politico, organico ad un movimento di massa e rappresentante di una diversa progettualità: l'esigenza

di costruire percorsi sperimentali, il confronto con le concezioni estetiche e formali dominanti, le proposte di una nuova dialettica tra la produzione artistica e il suo pubblico segnano un cambio radicale nelle relazioni dell'artista con la società<sup>11</sup>.

La cultura europea di quegli anni è attraversata in maniera forte dal *pensiero negativo* nietzscheano che invita a creare "un'altra arte - un'arte beffarda, leggera, fuggitiva, divinamente imperturbata, che avvampa come una fiamma chiara in un cielo sgombro di nubi"<sup>12</sup>.

Simbolismo ed Impressionismo diventano i primi due movimenti che investono rispettivamente la produzione poetico-letteraria e la creazione artistica in generale. Le opere di Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé inietteranno quel *virus maudit* nell'ispirazione poetica, avvolta in un alone misterico che si trasforma in missione poetica.

[...] Per secoli, se non per millenni, l'arte era stata - sia pure con poetiche sempre diverse - un fatto "sociale", prodotto per una classe finita di consumatori, e perciò espressa in forme istituzionalizzate e riconosciute valide dal consenso comune. Ora, invece, l'artista pare tale solo in quanto, rifiutando la tradizione, esprime, o cerca di esprimere se stesso con il massimo possibile di

---

<sup>11</sup> De Michelis, M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1976.

<sup>12</sup> Nietzsche, F., *La gaia scienza*, in *Opere*, Vol. V, tomo II, Milano, Adelphi, 1967, pp 11-276.

originalità e di individualità, solo, dunque, in quanto innova e inventa. Caratteristica essenziale dell'avanguardia è, dunque, l'essere rifiuto e ricerca, e quindi un pullulare continuo di poetiche, "scuole", "movimenti", i quali paiono radicalmente diversi l'uno dall'altro, ma sono accomunati invece dalla comune matrice storica e sociale: sono, tutti, espressione della medesima crisi, della comune insofferenza del passato, della concorde, anche se diversa, ricerca del nuovo [...]<sup>13</sup>

Vengono in questo modo superati i canoni ermeneutici del Positivismo e del Naturalismo che avevano imprigionato la produzione artistica in paradigmi prettamente descrittivi e realistici: nel contesto dei primi anni del secolo, l'attività sensitiva viene esaltata nella percezione più profonda e segreta, se non occulta, della realtà.

L'immaginazione del linguaggio pittorico attraverso le opere di Kandinskij recupera la sensibilità e l'intuizione che non vuol dire riproposizione del vecchio canone solitario dell'artista se non nuova forma organizzativa del discorso artistico, riunito intorno a riviste delle differenti *bohème* europee ed a circoli di simbolisti, decadenti e futuristi, accomunati da un nuovo bisogno di aggregazione e di problematizzazione.

---

<sup>13</sup> Petronio, G., *L'attività letteraria in Italia*, Palermo-Firenze, Palumbo, 1970, p. 788.

Il movimento delle avanguardie tende a sviluppare la ricca rete di esperienze organizzative proponendo una figura di artista che supera quella precedente di forte impronta aristocratica.

Questo ruolo - come evidenzia ancora A. Asor Rosa<sup>14</sup> - è anche il segno di uno spostamento sociale dell'artista:

la società capitalistica, raggiunti certi livelli di sviluppo, conosce la massificazione anche degli elementi antagonisti che sono al suo interno; si potrebbe dire, paradossalmente, che l'avanguardia, rispetto ad una letteratura critico-negativa (la spossatezza decadente) del secondo Ottocento, rappresenti un tentativo di uscita dalla crisi nel momento in cui il lavoro artistico, riorganizzate le proprie file, va all'assalto della società per rifarla a propria immagine e somiglianza.

Agli inizi del Novecento assistiamo ad una lotta contro un sistema politico-sociale e culturale, consolidatosi tra il XVIII e XIX secolo, per cui i contenuti poetici ed artistici diventano anche critica politica contro la classe sociale della borghesia e le sue forme di potere, contro le sue rappresentazioni e istituzioni culturali, così come avviene nell'azione del Futurismo italiano e russo contro tutto ciò che è *passatismo*.

---

<sup>14</sup> Asor Rosa, A., *Avanguardia*, in *op. cit.*, p. 212.

Sul piano stilistico e formale, l'avanguardia supera l'atteggiamento classicista del recupero di modelli omogenei del passato, proponendo morfemi e stilemi disponibili a molteplici usi comunicativi, così vengono aperte le porte ad infinite possibilità di sperimentazione con l'intento di arrivare a condizionare gusti ed estetica del grande pubblico.

La sperimentazione avanguardistica si presenta non tanto per soddisfare le sue richieste nè tantomeno per interpretarne bisogni, ma per proporre nuovi contenuti agendo sottilmente con proposte *choc*, senza preoccuparsi eccessivamente del valore estetico della sua produzione.

Le proposte delle avanguardie, però, vanno anche valutate in relazione alla storia culturale e civile di ciascun paese in cui si affermano.

Una cosa fu, infatti, il Futurismo italiano con un suo carattere antidemocratico e nazionalista, ben altro fu quello russo che assunse immediatamente la portata ideologica della rivoluzione sovietica, rielaborando in modo del tutto originale una sua teoria della poesia estremamente raffinata. Lo stesso si potrebbe dire dell'Espressionismo tedesco che si avviò lungo un percorso prettamente nazionale.

Bisogna distinguere all'interno delle avanguardie percorsi autonomi ed originali, essendo quel discorso artistico per sua stessa natura caratterizzato da molteplici rivoli creativi,

pur nel quadro generale della protesta e dell'anticonformismo del tempo, per comprenderne la portata storica.

Paradossalmente, si potrebbe dire con Claudio Guillén<sup>15</sup> che l'avanguardia fu *una* sul piano della critica del passato e nella ricerca del nuovo, ma fu altrettanto *molteplice* nell'affermazione di movimenti che presero strade diverse, sicuramente condizionati dalla storia e dalle culture nazionali.

L'elemento caratterizzante dell'atteggiamento critico delle avanguardie alle forme artistiche del passato diventa – come sosteneva Breton<sup>16</sup> – il *corto/circuito*, che impedisce che ad ogni problema posto corrisponda una soluzione razionale.

Così come, nel brulichio di idee, legato alla strabiliante era dell'evoluzione tecnologica,<sup>17</sup> il mito della macchina diventa una nuova proposta artistica e la manifestazione più evidente della comprensione di un nuovo metodo scientifico che arriva fino a Freud attraverso le creazioni artistiche di cubisti, futuristi e surrealisti.

La creatività artistica coincide con una grande rinascita della riflessione filosofica che

---

<sup>15</sup>Cfr. Guillén, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985.

<sup>16</sup>Breton, A., *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 19-49.

<sup>17</sup>Sul tema offre interessanti spunti di riflessione il saggio di Ugo Giacomini, *Einstein*, in *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, a cura di L. Geymonat, *op. cit.*, Vol. VI, pp. 445-507.

significa rinascita dello spirito critico più intransigente, insofferenza per il patrimonio di idee che si ritenevano definitivamente acquisite alla civiltà, consapevolezza della necessità di rinnovare il nucleo più profondo di tale patrimonio. Come è ovvio, la svolta testé accennata non potrebbe venire compresa se non la si connettesse ai più importanti fenomeni che si produssero, in quegli anni, nel mondo economico-politico-sociale e in quello specificamente scientifico. Trattasi notoriamente di rivolgimenti così vasti e profondi, che non stupisce abbiano avuto una portata anche “filosofica”.<sup>18</sup>

In questo senso si spiegano le manifestazioni dell’arte futurista e cubista che, prendendo spunto dalla rivoluzione tecnologica del proprio tempo, non assolutizzano la realtà nella sua dimensione descrittiva, ma considerano la creatività come l’unica che possa effettivamente rappresentarla, affermando il concetto di arte astratta, vale a dire una pittura *tout court*, capace di porre le basi per una trasformazione radicale dell’arte del suo tempo.

Tutto ciò fa dire a Marinetti<sup>19</sup> che

---

<sup>18</sup> Geymonat, L., *L’esigenza di innovazioni radicali*, in *op.cit.*, Vol. VII, p. 7.

<sup>19</sup> Marinetti, F.T., *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, ora in Marinetti, F. T., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di De Maria L., Milano, Mondadori, II ed., 1990, d’ora in avanti, *TIF*.



il lavoro artistico è il dominio sconfinato della libera intuizione, il prodotto di una incondizionata attività immaginativa, dal momento che, tra le tante disgrazie di cui siamo eredi, bisogna riconoscere che ci è lasciata la massima libertà dello spirito<sup>20</sup>.

In questo grande anelito programmatico e teorico, in uno scenario in continua evoluzione, i movimenti d'avanguardia intervengono in diversi campi della creazione artistica, influenzando sulle proposte dell'architettura, dell'urbanistica, delle arti applicate, del *design* industriale, attraverso cui si va delineando la nuova configurazione della società. È sicuramente questo il grande risultato dell'arte contemporanea e la sua grande proposta, capace di cogliere le trasformazioni della società moderna e penetrare in tutti i suoi interstizi con intuito e genialità.

D'altra parte non poteva essere diversamente vista la sua proposizione in termini di movimenti con dei presupposti prettamente programmatici che suggeriscono un nuovo *modus operandi* artistico attraverso i proclami formulati sui manifesti, reclamando una fortissima istanza di revisione e rivalorizzazione dell'arte stessa.

Con i movimenti d'avanguardia arriva il tempo in cui "tutti i poeti hanno il diritto ed il dovere di sostenere che sono

---

<sup>20</sup> Breton, A., *Manifesti del Surrealismo*, op.cit., p.12.

profondamente radicati nella vita degli altri uomini, nella vita comune”<sup>21</sup>.

Con queste intenzioni, sottoposte all’eterogenesi dei fini e spesso con risultati incoerenti rispetto alle premesse<sup>22</sup>, i movimenti d’avanguardia si incontrano con quelli delle rivoluzioni politiche, volendo creare un *ordine nuovo*<sup>23</sup>, con l’intento di rovesciare il sistema esistente, sperimentando scissioni e divisioni, che faranno scompaginare quel quadro apparentemente omogeneo, le cui basi erano state poste nelle dichiarazioni programmatiche dei loro manifesti.

Si verificheranno, allora, forti rotture tanto da constatare in certe dichiarazioni la fine di ogni discorso artistico, come nel caso del Dadaismo, che fa dire ad uno dei suoi più importanti esponenti: “noi non ci basiamo su nessuna teoria. Ne abbiamo abbastanza delle accademie cubiste e futuriste: laboratori di idee formali”<sup>24</sup>..

Una tendenza, quest’ultima, che conferma il circolo vizioso delle teorie artistiche ed il loro *eterno ritorno* e propone il rifiuto radicale del prodotto artistico, come nelle opere di

---

<sup>21</sup> Eluard, P., *L’evidenza poetica*, in *Poesie*, Torino, Einaudi, 1966, p. 420.

<sup>22</sup> In particolare si consideri il caso del Futurismo in Italia che parte nelle prime intenzioni da presupposti antagonisti e finisce poi per essere *inglobato* integralmente nel regime fascista, come vedremo nel corso della nostra esposizione.

<sup>23</sup> Sul tema è utile consultare le acute riflessioni di Gramsci, A., *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi, 1980. Sui problemi delle avanguardie del ‘900 e sul loro irrazionalismo offre spunti interessantissimi Del Noce, A. in: *I problemi dell’ateismo*, Bologna, Il Mulino, 1965.

<sup>24</sup> Tzara, T., *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, Torino, Einaudi, 1975, p. 7.

Duchamp e Picabia, per sottolineare estremisticamente *la morte dell'arte*, nelle sue manifestazioni involutive, nichilistiche e privatistiche, con il convincimento che tutto può essere visto come manifestazione artistica.

Nel rifiuto dadaista molti critici hanno colto la riscoperta di un mondo immaginario, fatto di pura fantasia e poesia, capace di favorire la nascita di una nuova sensibilità, accompagnato da un anelito alla ricerca ed alla sperimentazione che contribuirà a produrre nuovi prodotti artistici, come il cinema, risultato delle riflessioni teoriche e delle sperimentazioni avanguardistiche.

Su questo tema Walter Benjamin si sofferma con grande acume:

Coi dadaisti dalla parvenza attraente o dalla formazione sonora capace di convincere, l'opera d'arte diventò un proiettile. Venne proiettata contro l'osservatore. Assunse una qualità tattile. In questo modo ha favorito l'esigenza di cinema, il cui elemento diversivo è appunto in primo luogo di ordine tattile, si fonda cioè sul mutamento dei luoghi dell'azione e delle inquadrature, che investono gli spettatori a scatti<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Benjamín, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, op. cit. p. 43.

L'atteggiamento ipercritico di alcune avanguardie, e in particolare del movimento dada, contribuisce ad arricchire di nuovi contenuti la realtà moderna e, paradossalmente, invece di rinchiudersi in una ristretta cerchia filosofica, permette al suo linguaggio di arrivare *all'immaginario collettivo*, al punto che i musei, le collezioni e la catalogazione entrano nella coscienza comune del grande pubblico come non mai.

## I.2.

### Le contraddizioni del secolo breve

Con le contraddizioni che lo contraddistinguono, il *secolo breve*<sup>26</sup> significa, quindi, l'inizio di un'epoca, ma anche la sua fine: la crisi radicale che investe la storia contemporanea interessa tutti gli strati della società e mette in discussione la *Weltanschauung* delle correnti di pensiero dei secoli precedenti.

Se nella vecchia concezione artistica e filosofica il soggetto stava al centro della riflessione romantica, nell'epoca del Simbolismo perde d'interesse trasformandosi in *oggetto* e la riflessione concentra la sua attenzione sulla ricerca della verità attraverso la sua *oggettivazione*. Il movimento positivista, ideologia dominante della metà del XIX secolo, attraversa la sua fase decadente nel campo letterario con la prosa descrittiva, perchè è la realtà stessa - spinta da un flusso continuo di avvenimenti - a trasformare qualsiasi forma di pensiero.

In tutti i campi del sapere viene messo in crisi il complesso clima positivistico ed emergono le debolezze speculative che quella corrente di pensiero portava in sè, finendo per provocare un'insoddisfazione generale per la sua metodologia e la conseguente concezione del mondo.

---

<sup>26</sup> Cfr. Hobsbawm, E. J., *Il secolo breve*, Milano, Rizzoli, 1996.

La critica al positivismo mette a nudo una metafisica implicita nel suo metodo che nasceva dalle correnti naturalistiche ed evoluzionistiche, ma che si rivelava in tutto il suo apparato epistemologico surrettizia, perchè mai fino in fondo dimostrata.

In questo modo,

il preteso rigore di metodi scientifici ne usciva scosso e perfino la fiducia in un possibile filosofare razionale. La nostalgia di fondamenti assoluti faceva sembrare troppo fragili le tavole di valori che la storia e la convivenza umana stabiliscono e consumano incessantemente. Come chiedere all'uomo di sacrificarsi, come se la norma fosse assoluta, quando sappiamo che ogni tavola di valori è transitoria e relativa? Che senso può avere una dottrina positiva delle idealità? Di che legittimamente parlare, se non di finzioni? Così, da un certo momento in là, il termine di cui spesso i positivisti fanno spreco è l'ideale, vivono e muoiono pensando che solo l'ideale sia vero; e non discorrono che di idee, ideali, idealismo, diritti dello spirito.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Garin, E., *G. Vailati e la crisi del positivismo*, in *Novecento*, Tomo II, Milano, Marzorati, 1982, p. 983. Sui problemi e sulla crisi del positivismo, oltre agli interventi di AA.VV. nel citato tomo *Novecento*, che si riferisce in modo esaustivo alla realtà italiana, sono di utile consultazione: Cassirer, E., *Storia della filosofia moderna, I sistemi posthegeliani*, Vol. IV, tomo I e II, Torino, Einaudi, 1<sup>a</sup> ed. *Reprints*, 1978; Abbagnano, N. e Fornero, G., *Filosofi e Filosofie nella Storia*, Vol. III, Torino, Paravia, 1986.

L'altro grande protagonista della società industriale del XIX, l'ideologia socialista, che per anni si era legata al pensiero positivistico-scientifico, trasmettendo alle popolazioni di buona parte d'Europa il suo ottimismo, va perdendo credito non avendo realizzato gli obiettivi che gli ideali del *sol nascente* avevano promesso e, così, nelle aspirazioni della moltitudine si determina una tendenza involutiva che consiste nell'avere maggiore fiducia e speranza in nuove ideologie con un'impronta sicuramente più autoritaria e totalitaria.

Valgano da esempio l'affermazione di regimi autoritari in Italia, Russia e poi Germania che evidenziano in modo forte le contraddizioni del populismo, delle aspirazioni di massa e dell'apparizione di figure *innovative* ed autoritarie, come quelle dei dittatori, come Mussolini, Stalin ed Hitler.<sup>28</sup>

La crisi dei valori favorisce l'affermazione di nuove filosofie individualiste, che meglio si adattano alla nuova dimensione *microcosmica* e frammentata della realtà storica. F. Nietzsche, T. Mann, R. Musil descrivono l'involuzione del proprio tempo: *Zaratustra*<sup>29</sup>, *Hans Castorp*<sup>30</sup>, *Ulrich*<sup>31</sup>, protagonisti

---

<sup>28</sup> Sul tema, oltre ad una ricca ricerca storiografica e sociologica, sono di utile consultazione le opere di Hobsbawm, E. J., *Anni interessanti*, Milano, Rizzoli, 2002; Ortega y Gasset, J., *La ribellione delle masse*, in *Scritti politici*, pp. 779-956, Torino, Utet, 1979; Canetti, E., *La lingua salvata*, Torino, Einaudi, 1982; Mann, T., *Faustus*, Milano, Mondadori, 1980.

<sup>29</sup> Nietzsche, F.W., *Così parlò Zaratustra*, Milano, Adelphi, 1977. Di questo autore, vista la grande influenza sul pensiero politico e filosofico di tutto il Novecento, si rimanda all'opera completa pubblicata in Italia da Adelphi, a

delle loro opere, creano *eponimi* nel contesto di una diversa *toponimia* dello spirito, quello appunto della *Krisis*<sup>32</sup>.

Crisi di un pensiero tardo-positivista che si viene manifestando negli ultimi decenni dell'Ottocento e che porta con sè la rinascita o affermazione di varie forme di irrazionalismo e di pessimismo, confermando il fallimento della ragione ed il *tramonto della civiltà occidentale*<sup>33</sup>.

La nuova epoca viene attraversata in tutti i suoi aspetti dalla coscienza del *dolore* e riduce l'uomo moderno ad un'unica dimensione; intorno al *soggetto* si elaborano teorie capaci di evidenziare i meccanismi profondi che inducono l'uomo a rifugiarsi in se stesso, perchè la *malattia del soggetto* porta con sè la debolezza di un'epoca che ha visto perdere le sue certezze e che ora si spaventa davanti alle radicali trasformazioni prodotte dal grande sviluppo industriale e dai cruenti conflitti bellici.

Sul piano della creazione artistica e poetica, il Novecento genera una velocità comunicativa basata su segni sempre più rapidi e diretti.

---

cura di Montanari M. e Colli, G., così come al profilo critico tracciato da Giametta, S., Bari, Laterza, 1985.

<sup>30</sup> Mann, T., *La montagna incantata*, Trieste, Dall'Oglio, 1970.

<sup>31</sup> Musil, R., *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, 1977.

<sup>32</sup> Cacciari, M., *Krisis*, op.cit.; cfr. nota 11 del presente lavoro.

<sup>33</sup> Cfr., Spengler, O., *Il Tramonto dell'Occidente*, Milano, Longanesi, 1975.



Per quanto riguarda poi il complesso della civiltà, sembra incontestabile che i grandi eventi storici verificatisi nella prima metà del nostro secolo ebbero una funzione non solo non negativa ma altamente positiva. Facendo esplodere le contraddizioni della vecchia società, essi riuscirono ad aprire la via a grandiosi sviluppi di ogni tipo: dalla realizzazione di ordini sociali radicalmente nuovi (rivoluzione sovietica del 1917 e rivoluzione cinese del 1949) alla instaurazione di nuovi costumi anche nella vita privata, da un crescente controllo delle più segrete forze naturali a una sempre più rapida e più completa conoscenza di ciò che avviene in tutti i paesi del mondo.<sup>34</sup>

Il movimento futurista fu uno dei protagonisti di questi mutamenti generati dalle avanguardie perchè si presentò con una forza rivoluzionaria proponendo un linguaggio con tecniche comunicative dirette ed innovative.

Con un tono irruente e apocalittico, violentemente semplificatore e provocatore che è proprio delle sue manifestazioni programmatiche ed è fondato sulla straordinaria capacità di sentirsi slegato da ogni tradizione, e di elevare immediatamente a valore

---

<sup>34</sup> L. Geymonat, *La rinascita dell'interesse filosofico*, in *op. cit.*, Vol. VII, pp. 7-8.

storico l'impulso innovatore piú diretto e personale, nel 1915 Marinetti pubblica un altro di quei suoi manifesti, nei quali da parecchi si è vista addirittura la parte piú viva e valida della sua produzione<sup>35</sup>

In contrapposizione alla sacralizzazione della verità, postulata dai romantici, si afferma un codice linguistico, nel quale il soggetto funge da strumento necessario per trovare una sua giustificazione. Il poeta si trasforma in un elemento secondario, perchè ciò che più risulta importante della sua produzione letteraria non è la verità che sta cercando se non il linguaggio che giustifica la ineffabilità del simbolo.

Il dominio della *parola* perde la sua importanza quando lo stesso soggetto poetico si rende conto che usa il linguaggio, lo *manipola*, inaugurando un nuovo conflitto che consiste soprattutto nell'opposizione tra se stesso e il carattere meccanico- tecnologico della nuova realtà.

Collegandosi con tutte le filosofie della vita che si impongono nella cultura europea tra Ottocento e Novecento, le avanguardie si affidano all'irrazionale, allo sconvolgimento della logica corrente, alla scomposizione di tutti i rapporti normali tra le cose e ne ricavano un impulso alla sperimentazione, alla ricerca di rapporti e situazioni inedite, all'invenzione

---

<sup>35</sup> Briosi, S., *Marinetti, op. cit.*, p. 47.

di nuove strutture. La tensione verso il nuovo permette così di rivolgere un'attenzione tutta particolare al carattere costruttivo delle esperienze artistiche, ai problemi tecnici e pratici che ogni atto estetico comporta: e dal lavoro delle avanguardie scaturiscono studi innovativi sui caratteri linguistici e sui procedimenti costruttivi dei testi letterari, che raggiungono grandi risultati negli anni Venti<sup>36</sup>.

Per il discorso che riguarda più strettamente il Futurismo italiano, possiamo dire che l'avanguardia si fa ideologia fino a sostenere e poi consolidare le basi culturali di un regime politico come il fascismo.

Agli inizi, infatti, la teoria futurista diventa invenzione di un'estetica che fonda le sue radici sulla civiltà della macchina, proponendosi come antagonista verso ogni forma di passatismo in un processo di definizione dei contenuti teorici che va dal 1909 al 1916; in una seconda fase, quella che coincide con il consolidamento del regime mussoliniano, il Futurismo diventa organico ad un'arte di potere, metafisica dominante ed espressione più diretta dell'arte di un regime totalitario.

I futuristi si soffermano sui mutamenti profondi che attraversano la società capitalistica e sulle diverse implicazioni strutturali che influiscono in maniera rilevante sul ruolo che gli

---

<sup>36</sup> Ferroni, G., *Storia della letteratura italiana*, Vol. IV, Torino, Einaudi, 1995, pp. 21-22.

intellettuali rivestono nel nuovo contesto<sup>37</sup>. A tutto ciò contribuisce fortemente una problematizzazione dei saperi che mette in crisi le grandi sintesi filosofiche dei secoli passati.

Il *disagio della civiltà*<sup>38</sup> si viene determinando con l'affermazione di teorie scientifiche che sanciscono definitivamente il *tramonto dell'Occidente*<sup>39</sup> e nuovi paradigmi scientifici si sostituiscono a quelli tradizionali. Alla massificazione della società fa da contrappeso una miriade di teorie scientifiche che sconvolge profondamente le basi del pensiero precedente.

La filosofia non può più essere considerata una scienza fondativa, cosicchè i problemi della natura, dell'uomo e della storia vengono interpretati sott'altra luce e da altre discipline: al *relativismo* sociale corrisponde direttamente una *teoria della relatività* che mette in crisi l'immagine dell'universo-macchina predominante nel Settecento e la *realtà fisica dell'universo* prende il posto dei concetti della fisica classica di Galilei e Newton.

In questo modo, viene confutata l'immagine unitaria del mondo e viene aperto il campo ad infinite problematizzazioni teoriche, come quella scientifica e per molti versi rivoluzionaria del *big bang*.

---

<sup>37</sup>Cfr. il saggio di Sohn-Rethel, A., *Lavoro intellettuale e lavoro manuale*, Milano, Feltrinelli, 1974.

<sup>38</sup> Freud, S., *Disagio della civiltà*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975.

<sup>39</sup> Spengler, O., *Il tramonto dell'Occidente*, op.cit..

*L'edificio del sapere*, concepito unitariamente, viene a cadere ed insieme ad esso anche quello dell'analisi sociale: nuove correnti storiografiche si sostituiscono al *vecchio* idealismo, la psicanalisi e la sociologia segnano una laicizzazione nello studio della coscienza individuale e collettiva, supportate da una teoria critica della società affermatasi con il marxismo e le correnti filosofiche dello strutturalismo e della fenomenologia.

In tale contesto socio-culturale la figura dell'intellettuale acquista un diverso protagonismo: da *chierico* che gode di privilegi diviene protagonista del processo storico e si impegna attivamente nell'agone socio-politico del suo tempo. In questo caleidoscopio di nuove illusioni il discorso artistico perde i tratti che lo avevano caratterizzato per secoli e l'artista riflette sulla sua condizione di uomo e sul significato della sua arte, sulle tecniche con le quali esprimere il nuovo modo di sentire la vita legata all'attività e, di conseguenza, il suo disagio.

L'intellettuale *engagé* trova la sua funzione nell'ambito politico-artistico e si caratterizza come una delle figure protagoniste del Novecento, contribuendo a creare mode e comportamenti estranei fino ad allora al suo ruolo.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Sul tema sarà utile consultare l'analisi che ha sviluppato nelle sue opere Max Weber a proposito di *vocazione (Beruf)* e del ruolo dell'intellettuale, cfr. in particolare, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Firenze, Sansoni, 1978.

All'emarginazione dell'artista-poeta nella società industriale si sostituisce un protagonismo intellettuale nella ricerca di un rapporto con il pubblico, anche se in modo contraddittorio, visto che in molte occasioni atteggiamenti e prese di posizione avanguardistiche sfiorano i due estremi: impegno e irrazionalismo.

Nel primo caso, quello dell'impegno, vediamo come molti intellettuali, nel tentativo di superare la propria inadeguatezza al compito di cambiare la società, scelgono soluzioni autoritarie schierandosi con la borghesia meno evoluta, così come avviene durante la crisi provocata dal caso Dreyfus in Francia o dall'involuzione politica durante il governo Crispi in Italia alla fine del XIX secolo.<sup>41</sup>

Per quanto riguarda, invece, le manifestazioni irrazionali, nel contesto drammatico dei conflitti bellici, molti intellettuali si rifugiano in forme di protesta irrazionale e nell'attivismo, come nel caso di D'Annunzio e dei futuristi in Italia, assumendo posizioni a favore della guerra, considerata *utile bagno di sangue o igiene purificatrice*.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> *L'affaire Dreyfuss*, provocato dall'accusa di tradimento all'ufficiale francese di origine ebraica, liberò una polemica in Francia nel 1894 tra forze conservatrici e progressiste che vide tra i protagonisti lo scrittore E. Zola col suo famoso articolo *J'accuse* (1896) difendere i principi della democrazia contro i pericoli di autoritarismo. Autoritarismo che si palesò in Italia a fine secolo con il Governo Crispi, cfr. Levra, U., *Il colpo di stato della borghesia*, Feltrinelli, Milano, 1978.

<sup>42</sup> Due assiomi della filosofia bellicista del Futurismo, cfr. Marinetti, *La guerra, sola igiene del modo*, ora in *TIF*, pp. 290-292.

In particolare, nel caso della situazione politico-sociale italiana,

fattore comune, al quale ricondurre i molteplici atteggiamenti politici dei letterati italiani del primo Novecento, è il loro diverso reagire di fronte al problema, sentito preminente, dell'organizzarsi e avanzare delle masse popolari; fattore comune, al quale ricondurre i molteplici atteggiamenti culturali in quegli anni, è il diverso modo di rifiutare la cultura positivista per accettare o elaborare tesi e sistemi che traducevano in termini intellettuali il proprio modo di vivere i problemi sociali e le conseguenze psicologiche ed emotive che ne derivavano. Fattore comune al quale ricondurre le molteplici manifestazioni di letteratura e di arte, nonché la critica esercitata sulla letteratura e sull'arte, è il rifiuto delle poetiche elaborate dal positivismo e l'accettazione o elaborazione di nuove.<sup>43</sup>

Sul piano delle ideologie, nei contesti delle singole nazioni, entrati in crisi i paradigmi ortodossi, la corrente del marxismo internazionale non sembra in grado di aprire nuove vie e si abbandona, nelle frange più estreme, al mito di una rivoluzione palinogenetica o allo spontaneismo, prima di approdare all'esperimento radicale della rivoluzione dei soviet

---

<sup>43</sup> Petronio, G., *I nuovi mezzi espressivi e i rapporti col pubblico*, in *Novecento*, Vol. II, *op. cit.*, p. 1189.

nell'ottobre del 1917,<sup>44</sup> mentre le vere *epifanie* della nuova realtà si verificano nelle manifestazioni artistiche e letterarie, così come negli scenari urbani in continua evoluzione.

Paesaggio metropolitano che viene acutamente descritto da Robert Musil nella sua principale opera, *L'Uomo senza qualità*:

Le automobili sbucavano da vie anguste e profonde nelle secche delle piazze luminose. Il nereggiar dei pedoni disegnava cordoni sfioccati. Nei punti dove intense linee di velocità intersecavano la loro corsa sparpagliata i cordoni si ingrossavano, poi scorrevano più in fretta e dopo qualche oscillazione riprendevano il ritmo regolare. Centinaia di suoni erano attorcigliati in un groviglio metallico di frastuono da cui ora sporgevano ora si ritraevano punte acuminate e spigoli taglienti, e limpide note si staccavano e volavano via. A quel frastuono, senza che se ne possano tuttavia descrivere le caratteristiche, chiunque si fosse trovato lì ad occhi chiusi dopo una lunghissima assenza avrebbe capito di essere nella città di Vienna. [...] Le città si riconoscono al passo, come gli uomini.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Sul tema cfr., AA.VV., *Il marxismo nell'età della Seconda Internazionale*, in *Storia del marxismo*, Vol. II, Torino, Einaudi, 1982.

<sup>45</sup> Musil, R., *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, 1977, Vol. I, p. 5.



La città diventa il luogo deputato a interpretare i mutamenti generatisi dal caos, dalla velocità, dal bombardamento di suoni e immagini, dove si vanno configurando le nuove scenografie delle architetture metropolitane che le avanguardie pittoriche tradurranno nelle loro opere.

Il traffico di ascensori, treni, tram, aeroplani sono i reali segnali di trasformazione della metropoli,<sup>46</sup> che riconfigurano il nuovo paesaggio urbano ed inducono ad una sua lettura per capirne i meccanismi e gli oggetti mobili che in esso si muovono.

Altro elemento importante che emerge nella nuova configurazione delle metropoli sta nell'affermazione generale *uniformizzante*, rappresentata dalla cultura di massa, che dimostra ben presto con quanta facilità si diffondano i modelli della modernità.

I poeti si trasferiscono a New York<sup>47</sup> per cogliere lo spirito della metropoli, in cui la trasvalutazione dei valori tradizionali si fa sempre più acuta ed alimentata dal dinamismo di nuovi soggetti.

---

<sup>46</sup> L'interprete cinematografico di questo mutamento resta, a nostro parere, F. Lang col suo epocale film, *Metropolis*.

<sup>47</sup> Il riferimento è chiaramente a Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, ora in *Obras Completas, Poesía*, Vol I., edición de M. García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg /Cículo de lectores, 1996.

Si viene, così, configurando internazionalmente uno scenario metropolitano che diventerà oggetto di analisi di sociologi, storici ed economisti nella prospettiva di radicali mutamenti e con ripercussioni evidenti che arrivano fino ai nostri giorni:

La città, questo prodotto fondamentale della civilizzazione umana, che raggiunge il suo compimento nell'epoca borghese, facendosi crocevia dello scambio di merci e di idee tra uomini che si toccano, raggiunge il momento dell'esplosione con la superfetazione metropolitana: la metropoli è l'ipertrofia della funzione urbana che contemporaneamente produce l'impossibilità di un rapporto territorializzato tra uomo e uomo. Nella città gli uomini si incontrano per conoscersi; nella metropoli gli uomini si incontrano senza potersi conoscersi più. Nella città gli uomini si toccano eroticamente, nella metropoli il contatto è pornografico e aggressivo. La forma metropolitana determina il collasso dei modelli di comunicazione e di organizzazione politica che la città aveva prodotto. Gli individui tendono a diventare terminali di reti astratte di scambio. Il territorio posturbano è luogo di transito, di spostamento veloce,

luogo popolato da celle terminalizzate, interconnesse telematicamente<sup>48</sup>.

I territori metropolitani diventano laboratori di idee e contenitori della smania di incanalare le novità che avanzano. In Italia questo nuovo slancio di idee si diversifica nei diversi contesti regionali, confermando il *particolare*<sup>49</sup> delle storie regionali ed il carattere diversificato, a macchia di leopardo, della storia nazionale: mentre nelle città del *triangolo industriale* settentrionale, a Milano come a Torino e Genova, si afferma la modernità in tutte le sue manifestazioni politiche, economiche e sociali, nelle *capitali* del Centro Sud, come Napoli, Roma e Firenze, si viene sempre più configurando un *discorso* culturale foriero di idee da parte di circoli intellettuali, che rielaborano la modernità in una continua ricerca di identità cittadina o provinciale, così come emerge nell'acceso dibattito che darà vita alle riviste *Strapaese* e *Stracittà*.<sup>50</sup>

A Trieste, città di confine ed emblema delle storiche contraddizioni nazionali e retaggio della storia risorgimentale, si respira fortemente l'atmosfera della *Krisis* riflessa nella

---

<sup>48</sup> Berardi, F., *Pour en finir avec le jugement de dieu*, in AA.VV., *Settantasette*, Roma, Derive/Approdi, II ed., 2004.

<sup>49</sup> Il riferimento è alla singolare analisi che Franco Guicciardini fa delle caratteristiche della storia d'Italia, ora in Guicciardini, F., *Storia d'Italia*, Torino, Einaudi, II Voll., 1980.

<sup>50</sup> Cfr. *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, a cura di Figessi, D., Torino, Einaudi, 1960.

indefinizione dell'identità politica e nella ricca produzione culturale.

Il binomio Stato-massa trova il suo conseguente scenario nella formazione di megalopoli e la dinamica dei forti flussi migratori viene spesso regolata e canalizzata in modo autoritario, perchè è il controllo *poliziesco* della popolazione che riflette l'immagine forte di uno Stato.

L'incremento sociale ed il continuo flusso migratorio dalle campagne verso le città, infatti, nel tentativo statale di controllare l'avanzata delle folle metropolitane, generano irrimediabilmente esperimenti autoritari<sup>51</sup> con la creazione di uno Stato poliziesco:

Per quanto abituale esso sia, il nostro spirito non deve dimenticare il terribile carattere paradossale che ha il fatto che la popolazione di una grande città odierna, per camminare pacificamente e accudire ai propri affari, ha bisogno, senza rimedio, d'una Polizia che regoli la circolazione.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Le "cannonate di Bava Beccaris" e lo stato di polizia creatosi in Italia alla fine dell'800 sono un tentativo per instaurare un modello autoritario ed un colpo di Stato della borghesia in preda al terrore per le trasformazioni radicali che sta attraversando l'Italia del tempo, sul tema cfr. Levra, U., *Il colpo di Stato della borghesia*, op. cit..

<sup>52</sup> Ortega y Gasset, J., *La ribellione delle masse*, ora in *Scritti Politici*, a cura di L. Pellicani, Torino, Utet, 1979, p.895.

Le forti contraddizioni politiche, economiche e sociali esploderanno in Europa e poi in tutto il mondo con le due Guerre Mondiali ed il periodo che intercorre tra di esse genererà un salto nelle dinamiche della società e nelle tecniche produttive, nella sperimentazione di modi di mobilitazione delle masse, nell'imposizione successiva di nuovi regimi politici che inaugureranno una nuova funzione dirigistica ed autoritaria dello Stato.

Le due Guerre mondiali mostreranno, allora, tutta la loro *carica innovativa* nell'accelerazione di processi rivoluzionari sia in termini strutturali che sociali e saranno soprattutto gli anni tra i due Conflitti mondiali a rappresentare

l'ultimo stadio di una fase storica di transizione da una società capitalistica ad un'altra; la transizione a una società che è stata chiamata di *neocapitalismo* e che ha avuto il suo pieno sviluppo, in Europa, dopo la seconda guerra mondiale.<sup>53</sup>

Il simbolo di questo dinamismo universale, che si traduce nelle metropoli divenute sedi di una vita accelerata e concitata, ricca di stimoli sensoriali ed intellettivi, viene colto in particolare dal movimento futurista nelle sue opere pittoriche;

---

<sup>53</sup> Galli della Loggia, E., *Verso gli anni Trenta: qualità e misure di una transizione*, in "Belfagor", XXIX, 1974, p. 507. Per quanto riguarda il caso italiano ed i suoi miti, dello stesso autore et alii, cfr. *Miti e storia dell'Italia unita*, Bologna, Il Mulino, 1999.

la sua teoria viene riassunta nell'*incipit* diegetico del primo Manifesto marinettiano del 1909:

Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere, dalla sommossa; canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente luci elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nubi pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta. È dall'Italia che noi lanciamo pel mondo questo nostro manifesto di violenza travolgente e incendiaria, col quale oggi fondiamo il "Futurismo", perchè vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologi, di ciceroni e d'antiquari. Già per troppo tempo l'Italia è stata un mercato di rigattieri. Noi vogliamo liberarla dagl'innumerevoli musei che la coprono tutta di cimiteri innumerevoli [...]<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Marinetti, F.T., *Manifesto del Futurismo*, ora in *TIF*, a cura di L. De Maria, *op.cit.*, p. 11.

La teoria delle avanguardie si serve dello scenario metropolitano propugnando insieme alle masse rivoluzionarie un intervento attivo in qualsiasi conflitto sociale.

Queste *tribù* metropolitane fanno la loro comparsa tra fine Ottocento ed inizi Novecento e saranno una costante storica nel corso di tutto il XX secolo, tanto che ancora oggi possiamo cogliere negli *slogan*, proclami e manifesti dei movimenti di protesta degli anni Sessanta e Settanta del '900 elementi comuni alle avanguardie storiche.<sup>55</sup>

In questo fertile *humus* politico-culturale le avanguardie proporranno la rottura della gabbia in cui è racchiuso il linguaggio stereotipato, optando per la libera espressione del linguaggio parlato e mentale: le valenze ritmiche e sonore, con intenzionalità oltranzista, diventano peculiarità della lingua poetica, estrema e provocatoria dei surrealisti che “consiste, rivoltella in pugno, nell’uscire in strada e sparare a caso, finchè si può tra la folla”.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Cfr. sul tema Salaris, C., *Il movimento del settantasette. Linguaggi e scritture dell'ala creativa*. Bertolo, AAA Edizioni, 1997. Il saggio della Salaris è interessante perchè mette a confronto il linguaggio dell'avanguardia futurista con quello delle avanguardie creative del movimento del '77, stabilendo un filo comune tra i testi di Marinetti ed alcuni scrittori contemporanei, come Nanni Balestrini ed altri autori dell'avanguardia politico-culturale italiana: un *continuum* tra i diversi momenti delle avanguardie ed una permanenza di *media durata* dei contenuti del Futurismo fino ai nostri giorni.

<sup>56</sup> Breton, A., *Secondo manifesto del surrealismo* (1930), in *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 1966.

In questa prospettiva viene sezionato il nuovo spazio urbano servendosi anche di concetti che appartengono a correnti filosofiche che fanno capo a Bergson; soprattutto nel movimento futurista, in particolare per ciò che riguarda la pittura e l'architettura, viene recuperata la dimensione temporale per il ricorso alla memoria come strumento di sintesi spazio-temporale con riferimenti sintetici a "quello che si ricorda e quello che si vede".<sup>57</sup>

Il Futurismo getta le basi per l'edificazione di una nuova città che si trasforma sotto la spinta modernista dei suoi architetti: il *palcoscenico* urbano delle città italiane cambia ed in esso viene propugnato un forte inserimento nella tradizione a dimostrazione di una ricerca ossessiva dello spazio e dell'introduzione di nuovi elementi.

Su questo tema valga per tutti l'esempio dell'Arengario in Piazza Duomo a Milano dove, accanto alla tradizione architettonica di Palazzo Reale e del Duomo stesso, viene affiancato un edificio di chiara ispirazione dechirichiana come l'Arengario oppure si pensi alla creazione ex novo di città come Carbonia in Sardegna o Latina e Sabaudia nel Lazio.

Molte piazze delle città italiane assumeranno nuove linee prospettiche con l'inserimento di elementi architettonici modernisti e verranno creati nuovi spazi urbani, voluti dallo

---

<sup>57</sup> Calvesi, M., *Il futurismo*, in *L'Arte Moderna*, V, Milano, Fabbri Editore, 1967, p. 15.



stesso regime fascista che darà così la propria impronta all'Italia del Ventennio.

L'ottimismo del regime autarchico segna una tappa fondamentale nel passaggio da una società contadina ad una di carattere industriale e, anche se permangono negli armadi di "ogni famiglia italiana gli scheletri di un passato arcaico e contadino"<sup>58</sup>, nel corso dell'affermazione del regime fascista vengono poste le basi di una reale modernizzazione della società italiana.

Le opere di progettazione e di ristrutturazione degli architetti Libera, Quaroni, Del Debbio (suo è il progetto dello Stadio dei Marmi), Terragni e Piacentini plasmano gli scenari urbani; Piacentini, in particolare a Roma, compie un'opera di rimodellizzazione in molti punti importanti della città, partendo da Piazza S. Pietro con la conseguente scomparsa di un intero quartiere cinquecentesco e creando aree urbane, come quella dell'EUR e del Villaggio Olimpico.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Su questi temi cfr. gli studi di Lombardo Satriani, L., ma anche le riflessioni dell'*anticonformista* P. P. Pasolini, nei cui scritti *corsari* si può cogliere l'acutezza delle analisi fino alle trasformazioni dei nostri giorni; dello scrittore friulano, cfr. in particolare il testo postumo *Petrolio*, Torino, Einaudi, 2002.

<sup>59</sup> Sul tema è di notevole interesse il saggio di Salvatorelli, L. e Mira, G., *Lo stato corporativo*, in *Storia d'Italia nel periodo fascista*, Torino, Einaudi, 1975; in questo saggio, pp. 538-585, vengono approfonditi gli aspetti dell'edilizia monumentale e quelli della Roma di Mussolini. Per un'analisi più approfondita del *discorso* architettonico dell'epoca fascista, cfr., Zevi, B., *Storia dell'architettura moderna*, Torino, Einaudi, 1950.

Durante tutto il Ventennio, l'Italia intera viene attraversata da una intensa opera di ristrutturazione con la creazione di infrastrutture che ne rimodellano in buona parte il paesaggio con un'architettura caratterizzata da colonne, campanili-torre, palazzi di giustizia, stazioni e stadi, case del fascio e palazzi del governo, scuole e ministeri, uffici postali e stazioni ferroviarie, stadi, piscine e città universitarie, esempi di un modello razionalistico di un progetto architettonico influenzato dalla pittura futurista di Sironi e Carrà, Campigli e Funì e strettamente correlata all'idea dell'uomo nuovo.<sup>60</sup>

Per la mole di opere prodotte in questo periodo, l'architettura diventa uno strumento di propaganda e di comunicazione che tende ad un progetto globale di trasformazione del paesaggio urbano rispondendo, allo stesso tempo, ad un'idea precisa di progetto politico.

Autori futuristi, quali Boccioni, Prampolini, Volt, Sant'Elia, Marchi, oltre ad essere dei pittori e teorici del movimento, propongono nuovi progetti che concepiscono l'architettura funzionale come *scultura abitabile*.<sup>61</sup>

In questo ricco e multiforme scenario metropolitano la pubblicità diventa il simbolo luminoso delle trasformazioni, ne

---

<sup>60</sup> Cfr. Nicoloso, P., *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino, Einaudi, 2008.

<sup>61</sup> Per tutti i riferimenti alla scuola architettonica futurista ed ai suoi fondamenti teorici, rimandiamo al *Manifesto dell'architettura futurista, dinamica, stati d'animo, drammatica* del febbraio del 1920, ora in TIF.

descrive i contorni e ne definisce anche l'anima: la fantasmagoria di luci e suoni delle città nordamericane, insieme al microcosmo dei Luna Park, accendono la fantasia dei suoi abitanti che cominciano a prefigurare in esse la civiltà del consumo e del conseguente benessere.

L'accelerazione delle trasformazioni urbanistiche porta molti architetti a presentare progetti a Mostre, Fiere, Esposizioni e Biennali internazionali che vanno ridisegnando l'assetto architettonico metropolitano<sup>62</sup>.

Per il tema che più ci riguarda, i futuristi procedono ad una sorta di *ricostruzione futurista dell'universo*<sup>63</sup> che riguarda non solo architetti e teorici del movimento, ma anche tutta l'avanguardia con una particolare attenzione a pittori e scrittori.

Sarà lo stesso Marinetti a fare l'elogio della città e della pubblicità in una lettera indirizzata a Mussolini<sup>64</sup>, in cui gli avvisi luminosi vengono salutati come “ i fiori eccitanti, i frutti succosi e i putti danzanti della nuova estetica futurista del ferro veloce e dell'audace cemento armato”.

---

<sup>62</sup> L'elenco di progetti architettonici sarebbe infinito, ci limitiamo, pertanto, a citare alcuni nomi importanti che hanno ridefinito la progettazione architettonica del tempo da Le Corbusier a Sant'Elia, da Perret a Hilberseimer e Stam.

<sup>63</sup> *Manifesto della ricostruzione futurista dell'universo*, 11 novembre del 1915, ora in *TIF*.

<sup>64</sup> F. T. Marinetti, *Gli avvisi luminosi. Lettera aperta a S.E. Mussolini*, in *L'Impero*, V, n. 37, 12 febbraio 1927.

Con lo scenario delineatosi delle moderne metropoli ed acutamente delineato dalle avanguardie storiche, le città si trasformeranno ben presto da luogo di moderno ottimismo a palcoscenico di conflitti, assumendo nel corso degli anni dimensioni parossistiche e contraddittorie non solo per l'emarginazione presente in esse ma anche come unico luogo deputato a cogliere i cambiamenti di un Paese, riducendo ad una dimensione secondaria tutto ciò che è periferico ad esse.

La giungla metropolitana diventa il simbolo del potere, in cui sarà difficile fuoriuscire per il suo intrico di segni ed immagini, scenario futuristico inconsapevolmente prefigurato dall'ottimismo delle avanguardie del primo Novecento.

## **II.**

### **IL FUTURISMO ITALIANO**

## II.1.

### Movimenti e correnti

Le grandi trasformazioni socio-economiche generano un risveglio del dibattito culturale in tutta Europa producendo un turbinio di idee che investe i diversi campi della creazione artistica.

In Italia<sup>65</sup>, il dibattito politico-culturale oscilla tra le posizioni di retorica patriottarda, bellicista e diciannovista;<sup>66</sup> molti intellettuali si riconosceranno nelle posizioni interventiste ed irredentiste di Gabriele D'Annunzio, il quale dà vita ad un forte movimento popolare nell'intento di affermare un nuovo spirito patriottico e nazionalistico.<sup>67</sup>

Sul fronte riformista, molti si ritroveranno sulle posizioni di Gaetano Salvemini<sup>68</sup> che, conscio dei problemi storici del Paese, punta ad un'azione energica di educazione del costume

---

<sup>65</sup> Per quanto riguarda il caso italiano, un utile strumento bibliografico è rappresentato dal contributo di Iurilli, A., *Novecento letterario italiano. Repertorio bibliografico*, Lecce, Palomar, 1996. Per la cronologia delle opere novecentesche, cfr. *La letteratura italiana del Novecento. Repertorio delle prime edizioni*, a cura di Gambetti, L. e Vezzosi, F., Genova, Grafhòs, 1995.

<sup>66</sup> Il 1919 segna una tappa fondamentale nella storia operaia della nazione con numerose occupazioni delle fabbriche soprattutto nel *Triangolo industriale* del Nord Italia, cui fa seguito un movimento di idee operaiste sotto la guida di A. Gramsci. Cfr., Spriano, P., *L'occupazione delle fabbriche*, Torino, Einaudi, 1972.

<sup>67</sup> Cfr. Isnenghi, M., *Il mito della Grande Guerra*, Bologna, Il Mulino, 1997.

<sup>68</sup> Sulla figura di Salvemini è di utile consultazione il saggio di Salvadori, M. L., *Gaetano Salvemini*, Torino, Einaudi, 1970.

italiano nel tentativo di superare la frode politica del clientelismo, confidando per questo riscatto storico nella borghesia illuminata del Meridione.

Alla volontà di riforma salveminiana si affianca quella di Antonio Gramsci<sup>69</sup>, basata su chiari principi socialisti nel tentativo di *educare* le masse, offrendo riflessioni innovatrici sul piano dell'analisi storica della Nazione.

In questo turbinio ideologico emerge la posizione originale del pensiero riformatore di Piero Gobetti<sup>70</sup> che, sulla scia della grande scuola positivista e laica piemontese, confida in una rivoluzione liberale, sintesi dell'incontro della borghesia illuminata con i movimenti sociali e le loro avanguardie operaie.

Sarà utile, a riguardo, soffermarsi su alcuni aspetti della storia intellettuale d'Italia tra le due Guerre, così come del Secondo Dopoguerra, vista la permanenza di *fattori ereditari* in molti uomini e movimenti di cultura che hanno fatto la storia della Penisola.

Per riflettere su questo importante momento della storia nazionale italiana non si possono omettere personalità come quelle di Croce, Cantimori, Volpe, Bobbio,<sup>71</sup> a conferma di una

---

<sup>69</sup> Sulla figura di Gramsci, cfr. il saggio di Fiori, G., *Antonio Gramsci*, Bari, Laterza, 1977.

<sup>70</sup> Per un'analisi del pensiero gobettiano, cfr. Gobetti, P., *La rivoluzione liberale*, Torino, Einaudi, 1971.

<sup>71</sup> Sul tema confronta le opere di De Felice, R., *op.cit.* e Garosci, A., *op. cit.*, così come il dibattito che si è sviluppato sulle pagine del *Corriere della sera*,

linea di continuità nella formazione di una *intelligentia* nazionale, che crea a sua volta mode e tendenze culturali.<sup>72</sup>

In molti casi assistiamo ad un forte protagonismo di intellettuali impegnati, organici ad apparati politici e contraddittoriamente in lotta contro il loro stesso passato.

La rivista *Primato* può essere presa a modello di questo scenario intellettuale, come agorà della lotta politico-culturale durante il fascismo sotto l'egida del Ministro Bottai e palestra ideologica di molti uomini di cultura che passano da un campo all'altro dello schieramento politico nel Dopoguerra. Sulla rivista mossero i primi passi gli esponenti critici del fascismo, per questo motivo definiti anche *fascisti di sinistra*, rappresentanti di una generazione che in seguito diventerà il fiore all'occhiello della cultura antifascista<sup>73</sup>.

---

sett./ott./nov. 2005. Il saggio di riferimento per capire le trasformazioni dell'*intelligentia* italiana e le sue influenze sulla cultura nazionale è quello di Bobbio, N., *Profilo ideologico del Novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Cecchi, E. Sapegno, N., Milano, Garzanti, 1987, pp. 9 - 216. Sulle trasformazioni strutturali della società italiana è di utile consultazione il testo di Castronovo, V., *La storia economica dall'Unità ad oggi*, in *Storia d'Italia*, coordinata da Romano R. e Vivanti, C., Torino, Einaudi, 1975, vol. 4, tomo I, pp. 5 - 670.

<sup>72</sup> Sulla storia culturale d'Italia dall'Unità ad oggi, cfr. Asor Rosa, A., *La Cultura*, in *Storia d'Italia*, coordinata da Romano R., Vivanti, C., Torino, Einaudi, 1975, vol. 4, tomo II.

<sup>73</sup> Per un'analisi esaustiva di questi temi è di fondamentale consultazione il testo di Salvatorelli, L., e Mira, G., *Storia d'Italia nel periodo fascista*, Torino, Einaudi, VI ed., 1964.



Il confronto con il passato di questi intellettuali si fa ancora più imbarazzante quando vengono toccati i temi dell'antiebraismo, visto che la rivista *Primato* realizzò la prima grande campagna contro la cultura ebraica ed il suo retaggio storico in Italia.

Certamente questo confronto è risultato imbarazzante soprattutto nei primi anni della storia repubblicana e solo grazie ad un accordo di "tacito consenso" tra i padri fondatori del nuovo Stato italiano si riuscì a non "fare troppi nomi" anche da parte di studiosi e storici del periodo fascista per evitare il riacutizzarsi nel Dopoguerra delle polemiche ideologiche e delle responsabilità politiche.<sup>74</sup>

Croce<sup>75</sup> diceva che le iscrizioni all'antifascismo, per essere credibili, non avrebbero potuto essere accettate se fatte dopo il 10 giugno del 1940<sup>76</sup>, a dimostrazione che una *cortina di silenzio* era stata stesa su quella *crema* della cultura italiana che ebbe nella rivista *Primato* la sua voce e consenso.

---

<sup>74</sup> Valga per tutti il saggio di De Felice, R., *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, Torino, Einaudi, 1974, che per primo riesce ad approfondire il rapporto tra le gerarchie politico-culturali fasciste e la dipendenza e poi rifiuto della cultura ebraica in Italia.

<sup>75</sup> Sul ruolo esercitato da B. Croce nella cultura nazionale e la sua influenza sulla formazione di un'*intelligentia* critica e storiografica, cfr., il saggio di Galasso, G., *Croce, Gramsci e altri storici*, Milano, Il Saggiatore, 1978; sulla formazione di un ceto intellettuale ed una letteratura nazional-popolare, cfr., Asor Rosa, A., *Scrittori e popolo*, Roma, Savelli, IV ed., 1975.

<sup>76</sup> Cit. in Battista, P., *Primato o lo spettro dell'antisemitismo*, in *Corriere della sera*, 7 dic. 2005.

Tutto ciò sta a dimostrare come, attraverso il *lavacro* dell'antifascismo, si cercò di occultare questo importante e contraddittorio capitolo della storia intellettuale italiana che negli ultimi tempi è divenuto sempre più manifesto grazie anche ai contributi storiografici di studiosi, quali Mirella Serri,<sup>77</sup> che ha voluto sfatare il mito della rivista *Primato* come *vivaio* antifascista, cresciuto sotto l'ala protettiva del ministro Bottai.

Il saggio di Mirella Serri offre degli spunti interessanti sul tema perchè approfondisce una polemica storiografica che investe di responsabilità le premesse ideologiche dell'amnistia togliattiana, dimostrando il carattere strettamente di regime della rivista culturale del fascismo, intrisa di contenuti razzisti ed antisemiti, di cui fecero bella mostra giovani intellettuali che inneggiavano all'antisemitismo e persino alla causa razzista dell'alleato tedesco nazionalsocialista.

Al di là del coinvolgimento ideologico e delle polemiche politico-culturali, il periodo che vede la fioritura di molte riviste letterarie italiane sta a rappresentare uno dei momenti più felici di quella stagione di ricco dibattito, visto da molti critici come "il secolo delle riviste,"<sup>78</sup> perchè nessuna epoca storica in Italia ha vissuto un confronto tanto acceso tra intellettuali di diverse

---

<sup>77</sup> Serri, M., *I redenti. Gli intellettuali che vissero due volte:1938-1948*, Trieste-Milano, Il Corbaccio, 2005.

<sup>78</sup> Cfr. AA.VV., *La storia d'Italia attraverso le riviste*, Brescia, Vita e pensiero, 1974; Mingoni, L., *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*; Bari, Laterza, 1974.

tendenze, dando vita a forme di associazionismo culturale che hanno offerto interessantissimi spunti di riflessione sulle radici storico-culturali della Nazione.

La rivista *Poesia* è un esempio tra i più rappresentativi: nasce nel 1905 e diviene foglio ufficiale del Futurismo, sulle sue pagine si svilupperanno i più importanti dibattiti del movimento d'avanguardia inaugurando una tendenza nei fogli della militanza culturale del tempo.

I primi anni del Novecento italiano sono segnati da una stagione ricca di forti riflessioni sulle questioni più importanti della formazione dello Stato moderno in Italia, partendo dai problemi della coscienza nazionale e soffermandosi sul tema dell'*italianità*.

La rivista che più di altre approfondisce il dibattito su questi temi è *La Voce* che nasce nel 1908, guidata da Prezolini e propone un interventismo intellettuale, confidando nella funzione etica dell'*intelligentia* nazionale che si ritrova intorno alla rivista e che vede la partecipazione degli spiriti più interessanti dell'epoca, da Ungaretti a Campana, da Savinio a Bacchelli.<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> La rivista *La Voce* ha contribuito in maniera rilevante alla modernizzazione della società italiana, alla formazione di una identità nazionale e, soprattutto, al problema dell'integrazione delle masse nello stato; il suo importante ruolo in quegli anni di forte dibattito culturale è stato rivalutato ultimamente grazie anche agli scritti postumi di Prezolini che della rivista fu il fondatore ed il costante innovatore, cfr. sul tema, AA.VV., *La Voce e*

I mille rivoli in cui confluiscono le riviste di impegno non si esauriscono in questi primi anni del '900, ma vedono un flusso continuo di idee che nel 1913 confluiscono nella rivista *Lacerba*. Nel dibattito che si sviluppa sulle sue pagine, ad opera soprattutto di Papini e Soffici, si tenta di superare l'etica crociana di Prezzolini accogliendo con entusiasmo i nuovi contenuti dei movimenti di avanguardia letteraria.

Così a seguire, quasi per un effetto a catena, nascono *La Ronda* nel 1919 e *Primo tempo* e la raffinatissima rivista di Piero Gobetti *Il Baretto*, che si oppone agli estri del Futurismo, scoprendo nuove intelligenze della cultura italiana, come Fubini, Levi, Ginzburg, Debenedetti, Sapegno e Montale.

In epoca più avanzata, in pieno regime fascista, oltre a *Primato*, che tende a dibattersi contraddittoriamente tra un'adesione anodina all'ideologia fascista ed una prettamente coerente ad essa, nascono fogli letterari che cercano di evitare qualsiasi complicità ideologica, ribadendo un parziale disimpegno politico, come nel caso di *Solaria* del 1926 e di *Letteratura* del 1937.

Sul fronte del consenso al regime fascista, le riviste di Maccari, *Il Selvaggio*, e quella di Pavolini, *Il Bargello*, sposeranno la causa dell'ideologia dittatoriale, anche se con un atteggiamento critico espresso attraverso gli anni che le porta

---

*l'Europa*, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 1978.

ad ospitare quel gruppo di *fascisti di sinistra*, come Vittorini, Pratolini, Gatto, Bargellini e Bonsanti, intellettuali che sposteranno più avanti altre cause culturali fino a schierarsi su posizioni completamente avverse al regime.

La bella stagione delle riviste si arricchisce dell'intenso dibattito sui *topoi* dell'identità nazionale e troverà in *Strapaese* e *Stracittà* i palcoscenici più adeguati.

Il grande apporto delle riviste alla cultura nazionale avrà una sua continuità anche negli anni della seconda Guerra Mondiale con *Corrente* e *Argomenti*, agli inizi degli anni '40, riaprendo un nuovo capitolo della intensa storia culturale italiana subito dopo la caduta del regime fascista con la pubblicazione, nel 1945, della rivista diretta da Elio Vittorini, *Il Politecnico*, e poi a seguire con *Belfagor* di Luigi Russo e la olivettiana *Comunità*, per finire con *Nuovi Argomenti*.

Una linea di continuità si stabilirà anche negli anni della Repubblica e vedrà la fondazione di altrettanti fogli esemplari come *Il Verri*, *Quaderni Piacentini*, *Il Mulino* e *Alfabeta*, quasi a dimostrazione che la riflessione culturale in Italia dovesse passare attraverso forme di associazionismo e di proclami programmatici collettivi.

Questi spunti di riflessione sulle contraddizioni ideologiche e culturali del ceto intellettuale prima, durante e dopo il fascismo, ci permettono di riconoscere il percorso

anomalo seguito da alcuni di essi, un percorso che rappresenta comunque il filo conduttore comune della storia di molta *intelligentia* italiana, il cui risultato più evidente è stato espresso dalle vicende del movimento futurista che in modo dinamico, ma altrettanto anfibolico, ha attraversato uno dei periodi più intensi della storia nazionale, facendo confluire la sua intensa ed interessantissima vicenda nella rete ideologica del regime fascista.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Sulla formazione di un'*intelligentia* nazionale e sulle diverse appartenenze ideologiche, cfr. Asor Rosa, A., *La cultura*, in *Soria d'Italia*, Vol. 4 \*\*, Torino, Einaudi, 1975, in particolare le pp. 1290-1313.

## II.2.

### Lo spirito dell'avanguardia futurista

Sull'*humus* di questo importante dibattito culturale si svilupperà in Italia il movimento dell'avanguardia futurista.

Il più radicale movimento culturale italiano si presentava sin dagli inizi con un progetto globale: fungere da elemento *contaminante* tra cultura e vita, arte e politica, insieme al mito della macchina ed alla fede nel futuro. Nonostante gli atteggiamenti contraddittori, dovuti soprattutto alla esaltazione celebrativa dell'attivismo, del nichilismo e dell'aggressività, che conseguentemente sfoceranno nell'apologia del conflitto bellico e del regime mussoliniano, il fenomeno del Futurismo

ebbe una complessità maggiore di quanto appare, se ci si ferma alle figure più vistose e note. Rifiuto del passato, aggressività contro i borghesi, entusiasmo per il nuovo mito della macchina attirarono nell'area futurista molti che volevano una "*rivoluzione*" e che furono anarchici o comunisti, prima di confluire nel movimento fascista.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> Ceserani, R., De Federicis, L., *Il Materiale e l'immaginario*, Tomo 5, *La società industriale avanzata: conflitti sociali e differenze di cultura*, Torino, Loescher, 1996, p.85.

La società industriale, in via di espansione in Italia, offre al movimento futurista il terreno adatto per un discorso artistico-letterario e scientifico-sociale: promuovendo il culto della macchina e della velocità, i futuristi attraggono nella loro orbita molti intellettuali estranei alla nuova civiltà tecnologica, contribuendo alla diffusione di nuove espressioni artistiche come il cinematografo ed alla creazione di un nuovo linguaggio poetico più diretto ed efficace che viene propagandato attraverso i manifesti.

Paradossalmente, si può dire che il futurismo è un tipico fenomeno di reazione, il quale trova la sua origine nella discrepanza esistente tra realtà e poesia in un dato momento storico. [...] Ma questo è anche il periodo in cui la stampa e la letteratura popolare descrivono entusiasticamente, in uno spirito materialistico-evoluzionistico, i nuovi successi della tecnica che rendono piccolo il globo e permettono all'uomo di dominarlo: con accenti nietzscheani si lodano gli automobilisti sportivi e i pionieri del volo, si esalta la vita attiva, dinamica (tipica della mentalità americana) e la forte umanità moderna che vive nelle megalopoli, ebbra di elettricità, di telegrafia senza fili,



di cinematografia, delle nuove macchine e delle loro folli velocità.<sup>82</sup>

La stessa guerra tra le Nazioni, riflesso macroscopico della lotta tra le classi e gli individui, rappresenta per il movimento futurista un terreno fertile, perchè l'agone bellico offriva la possibilità ai futuristi di inscenare la loro ideologia attivistica e demolitrice dei valori tradizionali.

Per questi motivi molta critica ha risaltato la coincidenza delle linee programmatiche e teoriche di questo movimento d'avanguardia con quelle politiche del fascismo, in riferimento soprattutto all'idea nazionalista, al mito della violenza, all'esaltazione della guerra ed all'accettazione del sistema di produzione capitalistico.

Bisogna anche dire che, nonostante la vicinanza con il fascismo, l'ideologia futurista manterrà nel corso degli anni un atteggiamento critico nei confronti delle istituzioni alleate del regime dittatoriale: cogliendo gli aspetti innovatori della società industriale e del suo dinamismo, i futuristi si contrappongono a tutto ciò che rappresenta l'ideologia cattolica con la sua Istituzione millenaria, il Papato, criticando le forme tradizionali di potere politico rappresentate in Italia dalla Monarchia.

---

<sup>82</sup> Bergman. P., *Il futurismo letterario*, in *Enciclopedia del Novecento*, Fondazione Treccani, Roma, 1978, p.118-119.

La tendenza antimonarchica e anticlericale porterà i futuristi a dissociarsi dal secondo Congresso dei Fasci nel maggio del 1920, momento importante perchè dalle premesse del Congresso milanese assistiamo alla trasformazione dei Fasci da movimento di sinistra e anarchico a quello di una destra statalista e conflittuale.<sup>83</sup> Sull'avvicinamento/convergenza del Futurismo al fascismo e sulla sua effettiva azione storica, posta nei limiti cronologici delle origini dei due movimenti, concordano sia De Maria che De Felice.<sup>84</sup>

I futuristi diedero al fascismo un loro fondamentale contributo soprattutto nella prima fase, un fervore morale che mancherà completamente al successivo fascismo, che in quel momento varrà a conciliargli le simpatie di alcuni intellettuali, e un tipo particolare di nazionalismo "cosmopoleggiante" e democratico che nulla aveva a che vedere con quello bolso, retorico, "romano", clericheggiante dei vari Corradini, Coppola e Federzoni.<sup>85</sup>

Circa le relazioni politico-culturali intrecciatesi negli anni tra Marinetti e Mussolini, la ricerca di Luciano De Maria stabilisce dei momenti cruciali per evidenziare i notevoli

---

<sup>83</sup> Cfr. De Felice, R., *Mussolini il rivoluzionario (1883 -1920)*, in *Storia del Fascismo*, Torino, Einaudi, 1965.

<sup>84</sup> De Felice, R., *op.cit.*, De Maria, L., *Introduzione a TIF, op. cit.*

<sup>85</sup> De Felice, R., *ibidem*, p. 475.

contributi che il Futurismo apportò all'ideologia del nascente movimento fascista. Marinetti e Mussolini si erano conosciuti fugacemente nel 1915 durante la campagna interventista alla quale, come è noto, i futuristi parteciparono energicamente secondo i loro esuberanti e spettacolari metodi di propaganda e di lotta sperimentati già nelle sintesi teatrali.

Nell'immediato Primo Dopoguerra i due uomini stabilirono un sodalizio di cui è testimone una ricca corrispondenza epistolare<sup>86</sup> e si rituffarono nella vita politica milanese.

L'elemento politico, insito sin dall'inizio nell'ideologia del movimento, si era concretato nel settembre del '18 nella fondazione del Partito politico futurista di cui i fogli *L'Italia futurista* e *Roma Futurista* avevano pubblicato il manifesto.

I futuristi, insieme al movimento degli Arditi, formarono in diverse città i primi momenti associativi dei Fasci, infondendo alla nuova organizzazione uno spirito nuovo, sostanzialmente sconosciuto al vecchio rivoluzionarismo.<sup>87</sup>

Dal 1923 in poi il Futurismo tenderà un avvicinamento al movimento fascista sotto la spinta di un rinnovato nazionalismo postbellico, mosso dal desiderio di portare avanti la rivoluzione artistica propugnata nei suoi manifesti.

---

<sup>86</sup> Cfr. anche *TIF*.

<sup>87</sup> De Maria, L., *op.cit.*, p. LII.

In questo modo, riusciamo a spiegarci le ragioni profonde che indussero Marinetti a *ritrattare* la sua critica al fascismo, spinto negli Anni Venti da un amor patrio, sviscerato, rinunciando alla sua ideologia politica, anarchica e libertaria, per asserire, come farà nei Manifesti *Democrazia futurista* e *Al di là del Comunismo*<sup>88</sup>, che il fascismo costituiva la realizzazione del programma minimo futurista.

Nei due Manifesti si possono cogliere le linee del programma politico dell'avanguardia italiana, che in parte riprendono il primo documento politico-ideologico del movimento, *Manifesto del partito futurista*, pubblicato nel 1918<sup>89</sup> ed i cui elementi essenziali ed innovativi possono così di seguito essere riassunti: suffragio universale, socializzazione delle terre, nazionalizzazione delle principali industrie, libertà di sciopero, parificazione del lavoro femminile a quello maschile, contratti collettivi, assistenza e previdenza sociali, misure popolari per lo sviluppo economico, civile e dell'istruzione, provvedimenti per gli ex combattenti, un anticlericalismo intransigentissimo e l'introduzione del divorzio.

Marinetti ed il Futurismo seppero prefigurare i cambiamenti della complessa realtà sociale di buona parte del

---

<sup>88</sup> Cfr., ora in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, op.cit., rispettivamente pp. 379-383, 471- 499.

<sup>89</sup> Ora in *TIF*, pp. 153-158.

XX secolo e farsi interpreti *epocali* di tutti i mutamenti artistici del loro tempo.

Nell'intuito delle radicali trasformazioni rielaborate nell'ideologia sta comunque la contraddizione dello stesso Futurismo, dal momento che i suoi moderni contenuti teorici spesso assunsero connotati del tutto diversi dal loro significato originale.

Le principali contraddizioni dell'ideologia letteraria del fondatore dell'avanguardia futurista vengono bene evidenziate da De Maria che, pur riconoscendogli il ruolo di poeta *epocale*, non elude il fondamento contraddittorio e ontologico su cui si basava tutta la sua teoria, vale a dire la guerra, il *pólemos* considerato come il principale elemento dell'esistenza.

Luciano De Maria ne riassume le contraddizioni nei seguenti punti:

Arte-vita e arte come consolazione e distrazione dalla vita; rescissione volontaria e cruenta dagli schemi poetici ottocenteschi e persistenza di una insopprimibile declamabilità; sconsecrazione dell'Arte e culto esaltato, romantico della medesima; primato genitale della sessualità e tendenziale sfociare, con il tattilismo, nell'erotizzazione di tutto il corpo; concezione politica intimamente anarchica e libertaria

e accettazione della statolatria e gerarchizzazione fascista.<sup>90</sup>

In ogni caso, la divulgazione di questi contenuti politico-culturali attraverso i manifesti programmatici acquisteranno maggiore rilevanza per quanto riguarda soprattutto i fondamenti delle teorie artistiche dell'avanguardia italiana, particolarmente incisivi nello stabilire una comunicazione diretta con il pubblico, intrisi di una sconcertante immediatezza ed efficacia simbolica.

Con il Futurismo si rompe la barriera tra discorso artistico elitario e masse popolari, perchè la "democrazia futurista"<sup>91</sup> vuole populisticamente chiudere la spirale aristocratica dell'intellettuale geloso del suo ruolo e rendere accessibile ad ogni grado della popolazione la sua creazione artistica.

Il regime autarchico fascista coglierà l'importanza di questi temi e, grazie ad essi, procederà ad una vera *modernizzazione* della cultura e della società italiana, così come sul piano dello sviluppo economico e nella definizione di spazi partecipativi della popolazione che verrà sempre più attratta dalle nuove strutture architettoniche e museali delle città.

---

<sup>90</sup> De Maria, *op.cit.*, p. LII.

<sup>91</sup> Marinetti, F.T., *Democrazia futurista*, ora in *TIF*, pp. 379-382.

In questo intento il populismo del regime fascista viene sostenuto da una cultura di carattere decisamente *democratico*, tipico delle dittature e dei regimi reazionari di massa<sup>92</sup>.

Le forme di autoritarismo che il regime mussoliniano assumerà in seguito saranno la chiara dimostrazione del populismo che l'aveva sostenuto: sotto i colpi del divenire storico, attraversato da processi di reale democratizzazione, l'apparato ideologico del regime si sfalderà dimostrando tutta la sua *debolezza*.

Sul piano prettamente culturale, il Futurismo sembra inserirsi nel contesto della letteratura nazionale su una linea *continuativa*, pur con le dovute differenze che lo contraddistinguono dalle correnti precedenti.

In questo tentativo di distinzione cogliamo una *contradictio in terminis*: da una parte va riconosciuto al movimento futurista il forte anelito alla novità, la grande passione per il cambiamento e la trasvalutazione di tutti i valori letterari precedenti, la forte impronta espressiva dei suoi contenuti formali che di primo acchito colpiscono per la carica innovativa; dall'altra parte, la teoria futurista sembra inserirsi nella scia delle correnti romantiche dell'Ottocento, anch'esse spinte da una volontà prometeica e desiderose di affermare una

---

<sup>92</sup> Sul tema cfr. Le tesi di Togliatti, P. sul *regime reazionario di massa*, ora in *Opere Complete*, Roma, Editori Riuniti, 1972; ma anche Arendt, H., *La banalità del male*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981.

nuova teoria, capace di rompere con le forme artistiche precedenti.

Se per i futuristi gridare contro il *chiaro di luna* era un'aperta manifestazione contro ogni forma di passatismo e di sentimentalismo romantico, riproponendo la figura dell'eroe nel contesto dell'era della macchina e della sua metafisica, ciò che più risulta evidente è l'apologia poetica del binomio uomo-macchina e, di conseguenza, di un *neoromanticismo macchinista* intriso di spirito vitalista e polemologico.

Nell'ambito della tradizione letteraria italiana, i futuristi riflettono su canoni e protagonisti della storia letteraria, ricongiungendosi idealmente alla *triade* trecentesca di Dante, Boccaccio e Petrarca, di cui esaltano le opere e la novità formale, ma ne criticano gli interpreti, preoccupati solo di apportare chiose e riducendo il loro contenuto poetico a sterili osservazioni critiche che riducono la *Divina Commedia* ad un puro "verminaio di glossatori".<sup>93</sup>

Queste premesse permettono di parlare del Futurismo come movimento intrinseco alla storia letteraria della Nazione, per niente avulso dal suo contesto problematico e regionale e sicuramente foriero di novità teoriche, capace di riportare l'attenzione verso l'immenso patrimonio culturale italiano, così come è avvenuto per la poesia trecentesca e per la ricca e

---

<sup>93</sup> Marinetti, F. T., *La Divina Commedia è un verminaio di glossatori*, ora in *TIF*, pp. 266-267.



multiforme creazione artistico-letteraria del Cinquecento italiano. Con il Futurismo la letteratura nazionale rientra nel grande concerto delle avanguardie europee e rinnova i suoi contenuti attraverso la forte espressione dell'innovazione poetica.

## II.3.

### Origini e appartenenze

Il problema dell'appartenenza e delle origini del movimento si affianca a quello strettamente interno all'avanguardia futurista, vale a dire, una forbice interpretativa tra *Futurismo e Marinettismo*<sup>94</sup> e della conseguente egemonia culturale, quest'ultima anch'essa dipendente da blocchi politico-economici nel vibrante contesto culturale degli anni Venti in Italia.

Non c'è dubbio che i due termini interagiscono, perchè non è difficile riconoscere una *commistione* tra correnti del movimento, vista la vicinanza complessa e la confluenza diretta di tutti i rivoli futuristi nel grande fiume Marinetti<sup>95</sup>.

Una precisazione che rimanda, a sua volta, al problema della distinzione, nella periodizzazione del movimento, tra un primo ed un secondo Futurismo, cui già abbiamo fatto riferimento parlando del contesto storico e che sarà utile approfondire per una maggiore analisi delle implicazioni

---

<sup>94</sup> La questione di carattere storiografico era già stata posta dai contemporanei e sodali di Marinetti per alcuni anni, cfr., Papini, Palazzeschi e Soffici in *Lacerba*, III, n. 7, 14 febbraio 1915.

<sup>95</sup> Una rassegna particolarmente esaustiva sulle reciproche influenza tra marinettismo e futurismo si trova in De Maria, L., *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, Milano Mondadori, IV ed., 1981.

postume che l'avanguardia italiana avrà nel regime totalitario del Ventennio fascista.

Secondo l'acuta osservazione di Luciano De Maria,<sup>96</sup> la bipartizione tra primo e secondo Futurismo incontra il suo bivio nel 1920, anno che sembra segnare il crinale tra questi due momenti, soprattutto per quanto riguarda il filone letterario.

Questo passaggio segna una *degenerazione* in scuola, nell'analisi di De Maria, del primo movimento e finisce per canonizzarsi in un modello di tecnica letteraria, rappresentato dallo stile parolibero. Lo svilimento della teoria del primo Futurismo non può essere compensato dai protagonisti successivi perchè, "anche nel caso dei migliori, un Farfa e un Fillia ad esempio, non si oltrepassa l'ambito di un garbato epigonismo."<sup>97</sup>

Su questo aspetto della periodizzazione e sul problema della *deriva* politica dell'avanguardia futurista sono di particolare interesse le considerazioni di Remo Ceserani, che ripercorre i momenti essenziali del movimento attraverso le sue tappe più importanti.

Ceserani ritiene che

dal 1914 in Italia il futurismo iniziò a scindersi in varie correnti, accomunate soprattutto dal tentativo di sottrarre il programma estetico del movimento alla

---

<sup>96</sup> Cfr. De Maria, L., *Postfazione a TIF*, pp. 1209-1215.

<sup>97</sup> De Maria, *ibidem*.

piega politica nazionalista e interventista che ad esso stava dando Marinetti. Le prime forme vistose di dissidenza si manifestarono all'interno del gruppo fiorentino della rivista "*Lacerba*", che sin dall'inizio aveva difeso un tipo di futurismo moderato, meno entusiasta della modernità e meno sperimentalista di quello dei milanesi, capeggiati da Marinetti. Già nel 1913 Lucini [...] aveva dichiarato su "*La Voce*"<sup>98</sup> la propria avversione al "*caos futurista*"; nel 1914 Papini prendeva le distanze da Marinetti con *Il mio futurismo*, e Palazzeschi pubblicava su "*La Voce*" una *Dichiarazione*<sup>99</sup> in cui rompeva apertamente con il futurismo marinettiano.

L'anno successivo, l'articolo *Futurismo e Marinettismo* firmato da Palazzeschi, Papini e Soffici e pubblicato su "*Lacerba*", decretava il definitivo distacco dalla rivista di Marinetti.<sup>100</sup>

Come limite cronologico dell'affermazione e dello sviluppo dell'ideologia futurista, non compromessa politicamente, per Pär Bergman bisogna arrivare allo scoppio

---

<sup>98</sup> Sui temi trattati da *Lacerba* ed il dibattito sul Futurismo è di utile consultazione il testo di Langella, G., *Da Firenze all'Europa*, Milano, Vita e Pensiero, 1989.

<sup>99</sup> I contenuti della *Dichiarazione* di Aldo Palazzeschi sono espressamente ripresi nell'utile ed illuminante *introduzione* a *TIF*, pp. XIII-XXVI.

<sup>100</sup> Ceserani, R., *Il Materiale e l'Immaginario*, *op. cit.*, p. 85; cfr. anche Aldo Palazzeschi, *op. cit.*, pp. XV-XXVI.

della Prima Guerra Mondiale; dopo questa data il movimento futurista perderà

la sua vitalità... il suo rilievo internazionale, acquisendo invece una più spiccata fisionomia politica. Marinetti continua a pubblicare una lunga serie di manifesti, che però sempre più raramente trovano risonanza fuori dai confini d'Italia e hanno spesso scarso rapporto con la letteratura.

Continuare ad usare il termine futurismo per un'arte ufficiale filofascista, borghese e reazionaria (Marinetti divenne, in pieno regime fascista, accademico d'Italia nel 1929) vorrebbe dire sottrarre al termine ogni plausibile motivazione etimologica.<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Bergman, P., *op.cit.*, p.118.

## II.4.

### Futurismo e marinettismo

In riferimento ai temi degli influssi egemonici dell'ideologia marinettiana sul movimento futurista, le pagine autobiografiche del principale protagonista dell'avanguardia italiana, anche se avvolte in una indeterminatezza di tempi e circostanze, ci permettono di fissare alcuni elementi che ne favoriscono il carattere e la psicologia.<sup>102</sup>

La poetica marinettiana intreccia i suoi temi con quelli della parabola esistenziale dello stesso autore, a conferma di quella contaminazione tra arte e vita che sarà una delle costanti della teoria di tutto il movimento.

I tratti e i connotati psicologico-esistenziali della vita marinettiana, la vibrante disponibilità alla lotta e alla guerra, il nazionalismo esasperato e l'individualismo presuntuoso, il gusto della mitizzazione erotica, della teatralità, della retorica sono elementi tutti *in fieri* nella formazione egiziana di Filippo Tommaso Marinetti e ne accompagneranno i caratteri salienti della sua vulcanica operatività.

Così come va tenuta in massima considerazione l'acquisizione di una solida cultura di base che il fondatore

---

<sup>102</sup> Cfr. F.T. Marinetti, *Una sensibilità italiana nata in Egitto*, ora in *La grande Milano tradizionale e futurista*, Milano, Mondadori, 1969. Sugli aspetti biografici di Marinetti cfr. anche dello stesso autore, *Il fascino dell'Egitto*, ora in *TIF*, pp. 1053-1087.

dell'avanguardia futurista va perfezionando negli anni della formazione con la lettura dei classici della letteratura mondiale, la cui preferenza va per quelli di origine francese e italiana.

Marinetti nei suoi anni egiziani svilupperà una propria sensibilità intellettuale, tutta italiana.<sup>103</sup>

Alle sollecitazioni familiari ed ambientali che condizionano la struttura psicologica e la formazione umana e letteraria di Marinetti (per esempio le letture materne di Dante a parziale correttivo di una istruzione scolastica prevalentemente francese) si aggiungono gli stimoli e le rivelazioni assunti nel collegio Saint François Xavier dei Padri Gesuiti francesi, dove Marinetti nel 1888 inizia gli studi che suscitano in lui un acceso amore per la letteratura e gli aprono la possibilità di scoperte personali nel campo della letteratura francese come, per esempio, quella di Zola la cui lettura costituisce uno dei motivi dell'espulsione dal collegio [...]<sup>104</sup>.

Nel 1893 Marinetti lascia l'Africa e si trasferisce a Parigi per conseguire il *baccalauréat en lettres*: da questo momento in poi la capitale francese diventerà il suo costante punto di riferimento.

---

<sup>103</sup> Si confrontino le bellissime pagine autobiografiche dello stesso autore, *Una sensibilità italiana nata in Egitto*, ora in TIF.

<sup>104</sup> Paglia, L., *Invito alla lettura di Marinetti*, Milano, Mursia, 1977, pp. 32-33.

Gli ultimi anni dell'Ottocento li trascorre in Italia, dove la famiglia si è trasferita e Via Senato 2, a Milano, diventerà il quartier generale dell'avanguardia italiana dopo che il giovane Marinetti conclude gli studi in giurisprudenza discutendo una tesi su *La corona nel governo parlamentare* presso l'Università di Genova.

I primi anni del '900 sono per il fondatore del futurismo momenti fondamentali per la definizione della sua teoria e per i rapporti culturali che riesce ad intrecciare nella capitale lombarda, definita antitetivamente, nel corso della sua lunga elaborazione teorica, *tradizionale e futurista*.

La grande disponibilità economica gli permette di supportare la frenetica ed intensa attività culturale che, grazie alla grande capacità di intrecciare rapporti come organizzatore di cultura, gli dà una notevole notorietà presso i circoli culturali del tempo.

Polo di attrazione e grande momento di dibattito diventa allora la rivista *Poesia* che inizia le sue pubblicazioni nel 1905, coinvolgendo *l'intellighentia* più disparata, da D'Annunzio a Ceccardi, da Kahn a Trilussa, da Bracco a Sem Benelli, con un'evidente caratterizzazione estetizzante, ma permettendo la convivenza di personalità lontane tra loro.

La rivista si trasforma nel corso degli anni in strumento di innovazione con la famosa inchiesta sul *verso libero* nel 1907,



anticipando le problematiche dei primi manifesti futuristi e i contenuti teorici di tutto il movimento.

Le grandi trasformazioni strutturali degli inizi del Novecento incidono anche sui mutamenti delle teorie poetiche; in questo modo si spiega la reazione contro la poesia simbolista da parte di Marinetti che può essere addotta ai suoi anni del periodo egiziano ed al contrasto vissuto intensamente fra il clima da “mummie e da museo” proprio dell’Egitto e dell’Italia, contrapposto a quello della Parigi moderna e della Milano industriale.

Per quanto riguarda il contesto politico, economico e sociale in cui matura l’ideologia del fondatore del Futurismo, va data una rilevanza particolare al grande slancio industriale degli anni a cavallo tra ‘800 e ‘900, che produce una rapida espansione del settore meccanico; di conseguenza, le vecchie strutture produttive vengono sconvolte, cosicchè al precedente primato dell’industria tessile si sostituisce quello dell’industria automobilistica.

Nel nuovo paesaggio industriale la FIAT diventa il volano portante di questo processo di industrializzazione con la conseguente introduzione della catena di montaggio.

L’era della macchina provoca un radicale cambiamento nel paesaggio urbano e nella *forma mentis* della popolazione italiana; nel clima di intenso fervore tecnologico, dovuto al repentino processo produttivo, in un contesto politico di

apparente stabilità in cui predomina la figura di Giolitti, si colloca l'altrettanto intensa e frenetica attività culturale di Marinetti.

Il padre dell'avanguardia futurista agli inizi della sua avventura culturale cerca un termine capace di comunicare fiducia nel futuro, legato alla civiltà della tecnica. Due parole, allora, circolano con insistenza: dinamismo ed elettricità. Secondo Carrà, è Umberto Notari che suggerisce a Marinetti la definizione del Futurismo, perchè "i futuristi sono uomini del futuro".

Il nuovo termine rappresenta una sfida generazionale, una proiezione di energie e forze creative che rompono con tutto ciò che simbolizza il passato; significa, altresì, fiducia nel futuro, che confida nella forza delle giovani generazioni - da qui anche un certo *giovanilismo* - e vuole coinvolgere tutte le aspettative avanguardiste che hanno piena fiducia nella tecnica.

Nel movimento futurista, alla ricerca delle proprie radici, circola l'ipotesi che la parola sia stata presa da Marinetti dalle iniziali del suo nome, *FuTurisMo*, anche se molti critici sono d'accordo sulle origini catalane del vocabolo che è arrivato a Marinetti attraverso le pubblicazioni critiche della rivista francese *Mercure de France* (1/12/1908), con riferimenti alla conferenza *El Futirism*, pronunciata da Gabriel Alomar nell'Universidad de Barcelona, il 18 giugno 1904.

Da allora, con imprevedibili sviluppi, il Futurismo è entrato a far parte del dizionario comune e si è affermato come termine rappresentativo delle avanguardie in generale, condizionando comportamenti ed atteggiamenti di artisti e letterati, così come uno stile di vita per tutti quelli che si riconoscevano nei suoi proclami antagonistici.

Nel crogiolo delle correnti futuriste italiane va comunque riconosciuto un importante ruolo alla cosiddetta *pattuglia azzurra*, che si ritrova nella redazione della rivista *L'Italia futurista* e che grandi implicazioni avrà nella diffusione di un forte interesse psicologico ed esoterico, il cui fine e rilevante prodotto letterario consiste nella *écriture automatique*, ripresa dal Surrealismo<sup>105</sup>.

Il marinettismo sarà l'impronta principale che darà il fondatore del movimento agli aspetti polemologici della sua teoria. Di fronte al nuovo scenario bellico le *parole in libertà* danno vita ai principali testi creativi procedendo ad una *estetizzazione della politica*<sup>106</sup>, il cui diretto riflesso sarà quello di una tendenza ideologica che anticipa l'ideologia prefascista.

“La guerra sola igiene del mondo”, infatti, diventerà l'assioma marinettiano più evidente per sostenere la lotta interventista e creare intorno ad essa un bellicismo estetizzante,

---

<sup>105</sup> Sulle diverse e numerose correnti del futurismo cfr. ancora Ceserani, R., *Il materiale e l'immaginario*, op.cit., pp. 86-87 e passim.

<sup>106</sup> Benjamin, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, introduzione, op. cit..

contribuendo a dare una forte incidenza ideologica al movimento politico fascista.

La connotazione *erotico-estetica* della guerra nella teoria marinettiana diventa naturalizzazione della stessa, per cui “se le granate miagolano ed i razzi diventano fiori”, la più logica conseguenza sarà quella di una “concezione estetico - religiosa del conflitto mondiale” con connotati fortemente maniacali e sadici.

Sul discorso delle responsabilità reali della retorica futurista nell'esaltazione del mito della guerra e della sua *bellezza*, va pur detto che furono molte e ad esse il movimento non potrà sottrarsi assolutamente, perchè se “dopo Auschwitz non potrà esserci più filosofia”<sup>107</sup>, altrettanto carica di responsabilità risulta la *meraviglia della guerra* esaltata da Marinetti e da tutti gli altri protagonisti del movimento.

Per le conseguenze gravi che tale ideologia porta nel suo seno, il Futurismo potrebbe rientrare nel contesto delle “ideologie che hanno ucciso”,<sup>108</sup> perchè sotto la spinta di uno spirito vitalistico ed estetizzante, sostenuto da esternazioni teatrali, l'avanguardia futurista non può dirsi avulsa da responsabilità morali che il tremendo secolo del Novecento reca con sè.

---

<sup>107</sup> L'affermazione è del filosofo tedesco Adorno, T., *Dialettica dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi, II ed., 1978.

<sup>108</sup> Cfr. l'intervista a Henri Levy, B., in *Corriere della sera*, 20 settembre 2006.

## II.5.

### I presupposti ideologici

I canoni ideologici che evidenziano l'originalità del movimento futurista si basano nei seguenti quattro fondamenti: *l'attivismo, l'antagonismo, il nihilismo e l'agonismo*.<sup>109</sup>

Il culto della modernità, su cui si fonda *l'idolatria della macchina*, significa accettazione da parte dei futuristi delle grandi conquiste della tecnica: le guerre e le città esigono nell'era contemporanea la presenza di uomini attivi, dinamici che non hanno alcun interesse a scavare nel passato e, perciò, liberi dalle tradizioni.

La contestazione del luogo comune, anzi meglio di tutta una consuetudine che si prospetta come un enorme topos, identificato non come avviene nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* con l'istituzione letteraria stessa, ma con un modo di pensare e di agire di tipo interagente nei più vari campi, dalla filosofia ai tribunali; l'accusa senza riserve rivolta contro la concezione di vita borghese; l'impegno dissacratorio del nuovo intellettuale; la scommessa per la novità in sede letteraria ed artistica, come ipotesi per scardinare ogni codificazione e

---

<sup>109</sup> Cfr. Poggioli, R., *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1962.

museificazione di ordine sociale; la ventata anarchica di costruire integralmente un nuovo contesto di vita dopo aver dalle radici spazzato via ogni vecchiume. Quante di queste proposizioni si travasino nel futurismo è superfluo sottolineare.<sup>110</sup>

*L'attivismo* futurista rappresenta la tendenza del movimento ad utilizzare qualsiasi metodo con l'unico scopo di agire e l'imprescindibile volontà a cambiare il sistema sociale e politico<sup>111</sup>. Da tale spirito deriva l'esaltazione della guerra come "unica igiene del mondo" propugnata da Marinetti, insieme "all'idolatria della macchina-veicolo" (automobile, treno, aeroplano), unita all'idea di velocità e di bellezza; l'assioma marinettiano "un'automobile ruggente è più bella della Vittoria di Samotracia" è la sintesi più evidente della sua ideologia.<sup>112</sup>

Il *vitalismo* dell'azione diventa, quindi, un fine e la velocità stessa rappresenta un mezzo in più per rafforzare il movimento. L'artista futurista vuole realizzare il sogno di un'arte pura ed essere "egli stesso puro, un desiderio utopistico che aspira ad essere altro"<sup>113</sup>.

---

<sup>110</sup> Piscopo, U., *Il futurismo italiano, op. cit.*, p. 1703.

<sup>111</sup> Non sono estranee in questo contesto ideologico le teorie di Sorel, che hanno influito su tutti i movimenti rivoluzionari tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento.

<sup>112</sup> *Manifesto del Futurismo*, ora in *TIF*, p.10.

<sup>113</sup> Briosi, S., *Marinetti e il futurismo*, Lecce, Milella, 1986, pp. 42-47.

L'anelito al dinamismo, unito al culto della velocità, permette di avvicinarci all'elemento fondante del Futurismo, ovvero l'antagonismo, riassunto nella seguente affermazione: "vogliamo esaltare il movimento aggressivo, la corsa, il salto mortale, lo schiaffo, il pugno".<sup>114</sup>

*L'antagonismo* futurista corrisponde alla lotta contro l'ordine storico e sociale e si manifesta con uno spirito anarchico che appartiene, con caratteristiche quasi esoteriche, alla ristretta comunità di alcuni artisti futuristi.

Della stessa forma, l'atteggiamento antagonista mostra la sua forte ostilità verso il linguaggio comune, verso il perbenismo, ovvero verso tutto ciò che rappresenta la società tradizionale, cosa che gli permette di avere molti proseliti essendo il suo linguaggio senz'altro innovatore e denso di *verve* provocatoria.

Il linguaggio poetico risulta una opposizione ed allo stesso tempo un correttivo alla corruzione linguistica della cultura di massa, falsamente rappresentata da una generazione di accademici, espressione – secondo i futuristi – del tradizionalismo e del passatismo, termine programmatico che indica nella riflessione futurista la forte opposizione verso tutto ciò che riguarda i "paludamenti delle vecchie accademie, degli scaffali stantii delle biblioteche e della polvere dei musei".

---

<sup>114</sup> *Manifesto del Futurismo*, in *TIF*, p. 10.

L'altro presupposto ideologico del movimento, il *nihilismo*, ossia la tendenza alla distruzione dell'avanguardia futurista, rappresenta la forma di una certa immaturità del movimento, comune ad altre ideologie antagonistiche sia politiche che culturali del tempo: il piacere della distruzione innato nel sentimento della fanciullezza scade in nichilismo, quando la mentalità distruttiva non è sostenuta da una teoria forte e storicamente verificabile.

Il nihilismo delle avanguardie politiche ed artistiche del '900<sup>115</sup> è anche una reazione all'ambiente spirituale e sociale nel quale l'uomo è obbligato a vivere, scontrandosi con le manifestazioni tradizionali dell'arte popolare e della cultura borghese.

La ricerca dello scontro, del conflitto ad ogni costo, si coniuga all'altro aspetto fondante dell'avanguardia futurista, l'*agonismo* che significa, insieme alla tensione, al sacrificio ed alla esaltazione del gesto eroico-sacrificale, "una passione iperbolica, un arco teso verso l'impossibile, una forma paradossale e positiva di distruzione spirituale"<sup>116</sup> che spinge i futuristi a cercare di superare i limiti naturali e umani.

---

<sup>115</sup> Si tenga conto degli sviluppi del termine nichilismo che assume importanza per tutto l'Ottocento e della sua diretta influenza sui movimenti rivoluzionari dell'epoca, per tutti valga l'opera di Venturi, F., *Il nichilismo russo*, Torino, Einaudi, 1973; cfr. anche Del Noce, A., *I problemi dell'ateismo*, Bologna, Il Mulino, 1965.

<sup>116</sup> R. Poggioli, *op. cit.*, p. 76.



Precursori della contemporaneità, i futuristi affidano le loro gesta alla memoria dei posteri, tanto da far dire a Umberto Saba che “il Novecento sembra non avere avuto che un unico desiderio: arrivare il prima possibile al Duemila”.<sup>117</sup>

Ancora di più Poggioli, evidenziando il velleitarismo avanguardistico, rifiuta il ruolo di precursore attribuito al Futurismo e, pur cogliendo la relazione tra aneliti avanguardistici e mito del progresso, considera

l’ideale progressista sempre astratto, antinaturale e immorale visto che esige infedeltà alla tradizione. Il progresso conquistato con la volontà è sempre uno spasimo.<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> Poggioli, *op. cit.*, p.76.

<sup>118</sup> *Ibidem.*, pp. 80-84.

## II.6.

### La metafisica della macchina

Il primo *Manifesto di Fondazione del Futurismo* rappresenta il punto di passaggio obbligato,

si può dire, per una tessitura storico-critica delle fasi del suo sviluppo. Nello stesso tempo, però, potenzia anche l'incisività di quelle direzioni germinali che sin da ora viene imboccando la visione futurista dell'arte, dietro la spinta di una forza nativa che, tanto più acuta nell'atto decisivo della presentazione, tende a trasformare, per via immediata e con il minimo divario possibile, ogni proposizione dichiarativa nel suo diretto equivalente testuale.<sup>119</sup>

Le prime proposizioni del *Manifesto* - come abbiamo visto sopra - seguono l'*incipit* fondativo e programmatico della teoria avanguardistica e mettono in evidenza l'affermazione di un'arte che sorge dal costante attrito dell'attività programmatica con l'esercizio del linguaggio: tra critica e scrittura vi è, infatti, un interscambio interno e costante che serve ad alimentare l'operazione letteraria nel suo complesso,

---

<sup>119</sup> Bettini, F., *Analisi testuale del primo manifesto futurista*, in AA.VV., *Marinetti futurista*, Napoli, Guida editore, 1977, pp. 78-79.

cedendo il passo ad un *incontro* più libero di quanto avessero fatto fino ad allora i limiti imposti dalla tradizione.

Il taglio marcatamente narrativo, che discorre negli undici punti di cui si compone il Manifesto esibiscono l'identità dell'essenza della poesia con la materia degli oggetti, dando a quest'ultima un dignità prosastica poco comune fino ad allora ai componimenti letterari.

La ribellione alla tradizione viene esaltata nei primi due punti con l'amore del pericolo, l'audacia, l'energia e la temerarietà che rappresentano i segni comportamentali della nuova poesia, fatta di movimento aggressivo, insonnia febbrile, corsa e salto mortale, schiaffi e pugni, elementi di netta contrapposizione a quelli della tradizione in cui prevalevano l'immobilità pensosa, il sogno e l'estasi.

La staticità del passato viene tutta riassunta nella parte *destruens* del testo marinettiano, cui fa da contrappeso una parte *costruens* che ha il suo fondamento nella velocità e nella simultaneità. A queste categorie vanno associate quelle della macchinolatria e della bellezza estetica del volo, simboli evidenti del progetto futurista e capisaldi della sua teoria.

Sicuramente in questi elementi sta il grande adeguamento della letteratura futurista alla realtà, il suo esserne parte integrante ed allo stesso tempo capace di coglierne le novità attraverso le categorie fondative. *Macchinolatria, velocità e simultaneità* diventano, così, trasversali

ad ogni discorso della teoria del movimento d'avanguardia, che stabilisce su queste categorie fondative i capisaldi del proprio linguaggio poetico.

Analizzando i vari punti del *Manifesto*, ed in particolare l'undicesimo, cogliamo la sintesi tra progettazione teorica ed esecuzione letteraria dell'avanguardia futurista: la decifrazione dell'implicito statuto sociale della sua arte è data da un formulario ben adeguato di istruzioni e raccomandazioni.<sup>120</sup>

L'esaltazione delle "grandi folle del lavoro e delle sommosse, le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne"<sup>121</sup> viene cantata insieme all'orizzonte macchinistico e fumante del nuovo paesaggio urbano.

Per Pär Bergman, è M. Morasso<sup>122</sup> colui che ispira le grandi sintesi macchiniste futuriste,

il profeta del motore a scoppio, che riecheggia nei manifesti letterari di Marinetti: colui che con *La nuova arma* (1905) e *Il nuovo aspetto meccanico del mondo* (1907) aveva salutato "l'uomo della velocità" (il wattman) e predicato la nuova "estetica della velocità", da cui sarebbero nate opere paragonabili alla *Vittoria di Samotracia*". [...] Nel poema in prosa *La mort tient le volant*, pubblicato per la prima nei numeri ottobre-

---

<sup>120</sup> Per un'analisi dettagliata dei punti della teoria futurista espressa in *Fondazione e Manifesto del Futurismo* marinettiano, cfr. *TIF*, pp. 7-14.

<sup>121</sup> *Manifesto del Futurismo* in *TIF*, p. 11.

<sup>122</sup> Su Morasso, cfr. *Dizionario del futurismo*, *op.cit.*, 756-758.

gennaio di “Poesia” (1907 – 1908) con il titolo *Le circuit de la jungle* e ispirato alle gare automobilistiche di Brescia, l’entusiasmo di Marinetti si approssima alla realtà, diviene meno idealistico (il poeta, del resto, aveva quell’anno acquistato un’automobile). L’ebbrezza della velocità è certamente un elemento nuovo, sebbene i legami con la tradizione simbolista rimangano rilevanti. Comunque, è possibile che l’opera sia stata sentita come programmatica: il dio della nuova era, la Velocità, attacca la vecchia poesia simbolista, segnata e posseduta dalla morte. Secondo noi, fu la lettura dell’opera già citata di Morasso che portò Marinetti a rompere definitivamente e apertamente con il simbolismo e ad accettare i prodigi tecnici della realtà moderna.<sup>123</sup>

La riflessione intorno al significato della macchina definisce l’*architrave* dell’ideologia futurista, la cui metafisica attraversa il discorso avanguardistico e lo rende sempre più sensibile alle radicali trasformazioni che l’era moderna comporta.

Dal caos delle nuove sensibilità contraddittorie, nasce oggi una nuova bellezza che, noi futuristi, sostituiremo

---

<sup>123</sup> Bergman, P., *Il Futurismo letterario*, in *Enciclopedia del Novecento*, Fondazione Treccani, *op. cit.*, p. 119.

alla prima, e che io chiamo **Splendore geometrico e meccanico**.

Questo ha per elementi essenziali: l'igienico oblio, la speranza, il desiderio, la forza imbrigliata, la velocità, la luce, la volontà, l'ordine, la disciplina, il metodo; il senso della grande città; l'ottimismo aggressivo che risulta dal culto dei muscoli e dello sport; l'immaginazione senza fili, l'ubiquità, il laconismo e la simultaneità che derivano dal turismo, dall'affarismo e dal giornalismo; la passione per il successo, il nuovissimo istinto del record, l'entusiastica imitazione dell'elettricità e della macchina; la concisione essenziale e la sintesi; la precisione felice degli ingranaggi e dei pensieri bene oliati; la concorrenza di energie convergenti in una sola traiettoria vittoriosa.<sup>124</sup>

L'affermazione della macchina, fonte di ispirazione e simbolo altamente rappresentativo dell'ideologia marinettiana, nonchè della nuova sensibilità poetica ed artistica, si tradurrà ben presto nei versi del movimento e culminerà nella grande espressione artistica dell'Aeropittura.

Il postulato macchinista serve ai futuristi per affermare il loro impeto romantico-prometeico, dando l'assalto ad ogni forma di ideologia passatista e sostituendo alla *morte di dio*, di

---

<sup>124</sup> Marinetti, F.T., *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, ora in *TIF*, pp. 98-99.

nietzscheana memoria, un vitalismo antropologico, legato strettamente agli aspetti più evidenti della civiltà tecnologica.

La modernolatria futurista aderisce con entusiasmo ai simboli più appariscenti della civiltà moderna: le insegne luminose, il traffico cittadino, lo sfrecciare convulso di tram e automobili rappresentano il nuovo scenario su cui i futuristi fanno recitare “i fatti del giorno cinematografati”.

La modernità del pensiero avanguardista in questo anelito progressista crea una metafisica dello strumento tecnologico, attraverso cui poter liberare l’uomo dalle fatiche e dai lavori pesanti dei secoli passati. Questo nuovo *prometeismo* può essere legato strettamente alla concretezza del proprio tempo cui fa da riflesso una *volontà operaistica*, adeguata alle ideologie moderne dei movimenti sociali dell’epoca.

Il modernismo futurista, pur cogliendo gli aspetti concreti della società in continua evoluzione, non offre una soluzione ai problemi in essa generatisi, dal momento che crea un’arte adeguata ai nuovi tempi con una forte caratterizzazione regressiva, essendo la sua un’estetica della macchina che si coniuga strettamente con l’ideologia della guerra.

Le grandi collettività umane, maree di faccie e di braccia urlanti, non possono talvolta darci una leggiera emozione. Ad esse, noi preferiamo la grande solidarietà dei motori preoccupati, zelanti e ordinati. Nulla è più bello di una grande centrale elettrica

ronzante che contiene la pressione idraulica di una catena di monti e la forza elettrica di un vasto orizzonte, sintetizzate nei quadri marmorei di distribuzione, irti di contatori, di tastiere e di commutatori lucenti. Questi quadri sono i nostri soli modelli in poesia. Abbiamo come precursori i ginnasti e gli equilibristi, che realizzano negli sviluppi, nei riposi e nelle cadenze delle loro muscolature quella perfezione scintillante d'ingranaggi precisi, e quello splendore geometrico che noi vogliamo raggiungere in poesia colle parole in libertà.<sup>125</sup>

L'ideologia macchinista sottende un'idea illuminista e neopositivista nella volontà di soggiogare la natura da parte dell'uomo, superando definitivamente il conflitto romantico basato sul binomio uomo/natura.

Per i futuristi gli uomini vivono in un ambiente interamente metallico:

la metallizzazione del corpo e dell'ambiente in cui egli vive definiscono lo scenario in cui dovrà attivarsi la nuova sensibilità umana che, oltre al contesto urbano troverà la sua giusta collocazione tra il rumore delle ferraglie belliche. Così come la nuova ideologia macchinista, sul piano prettamente stilistico, incontrerà nei versi delle parole in libertà e dell'immaginazione

---

<sup>125</sup> *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, TIF, pp. 99-100.



senza fili la sua più adeguata espressione artistica, perchè esse stesse hanno origine diretta nel nuovo contesto tecnologico dell'era moderna. Perchè, tutto ciò che nelle parole in libertà non concorre ad esprimere col nuovissimo splendore geometrico-meccanico la sfuggente e misteriosa sensibilità futurista, deve essere risolutamente bandito.<sup>126</sup>

L'affermazione marinettiana riportata nel *Manifesto di fondazione*: “un'automobile ruggente che sembra correre su rottami è più bella della vittoria di Samotracia”,<sup>127</sup> definisce il paradigma macchinista e richiama a sua volta l'ode al “vibrante fervore notturno delle miniere, l'esaltazione delle officine, dei ponti, i piroscafi avventurieri, i locomotori, e il volo oscillante degli aeroplani”<sup>128</sup>.

Nel primo Futurismo, la macchina si converte nel massimo simbolo poetico.

Paolo Buzzi declama:

La Lira è la macchina

Oggi

E:

---

<sup>126</sup> *Op. cit.*, p. 103.

<sup>127</sup> *Ibidem*

<sup>128</sup> *Ibidem*

ti estendi, Anima,  
come un elemento di macchina.<sup>129</sup>

Vasari, nel *Costruttore*, fa apparire l'automa,  
rappresentato come lo vedrà Balla, dal *disegno-ritratto* che  
dedicherà al poeta drammaturgo di Messina:

Sorge un automa  
Nella testa, spirali di fili elettrici,  
sotto la fronte – dinamo  
due fari- soli  
e la bocca – megafono  
dell'automata ominide  
gridò al mondo inginocchiato...<sup>130</sup>

Buzzi configura un futuro di automi e di robots che  
abitano e dominano il mondo:

E fabbricate le macchine per fabbricare le macchine

.....

Una mostruosa femmina

---

<sup>129</sup> Cfr. P. Buzzi fu uno dei protagonisti del movimento futurista e prolifico autore di molte opere, tra le più significative ricordiamo: *L'ellisse e la spirale*, *Aeroplani* e *Versi liberi*; per un approfondimento della sua opera riamandiamo a *Dizionario del futurismo*, a cura di Godoli, E., Firenze, Vallecchi, 2001, pp. 179-180.

<sup>130</sup> Ruggero Vasari, esponente del futurismo siciliano, è noto soprattutto per la sua attività di autore teatrale; la sua opera, *Angoscia delle macchine*, per un approfondimento della sua opera riamandiamo a *Dizionario del futurismo*, op. cit., pp. 1206-1207.

Si sposerà con un maschio mostruoso.  
Nasceranno i figli impossibili del futuro.  
I membri saranno di ferro, ma eterei:  
e le energie di fuoco, ma spente.<sup>131</sup>

All'origine della mitologia futurista del robot c'è, come spesso accade nel movimento, un'invenzione di Marinetti. Nel suo romanzo *Mafarka le futuriste*, infatti, il protagonista costruisce un filo alato al quale dà vita:

In nome dell'Orgoglio umano che adoriamo, io vi annuncio prossima l'ora in cui uomini dalle tempie larghe e dal mento d'acciaio figlieranno prodigiosamente, solo con uno sforzo della loro volontà esorbitata, dei giganti dai gesti infallibili... Io vi annuncio che lo spirito dell'uomo è una ovaia inesercitata... E noi lo fecondiamo per la prima volta!<sup>132</sup>

Ne *L'uomo complicato e il regno della macchina del 1910* cogliamo l'intuizione di Marinetti su ciò che si riferisce al mondo delle macchine:

...esaltiamo l'amore per la macchina, quell'amore che vedemmo fiammeggiare sulle guance dei meccanici,

---

<sup>131</sup> Cit. in Verdone, M., *Ricerca e innovazione nel teatro di Marinetti*, op. cit.

<sup>132</sup> Marinetti, *Mafarka il futurista*, in *TIF.*, p. 253.

aduste e imbrattate di carbone. Non avete mai osservato un macchinista quando lava premurosamente il gran corpo possente della sua locomotiva? Sono le tenerezze minuziose e sapienti di un amante che accarezzi la sua donna adorata.<sup>133</sup>

L'architave macchinista dell'ideologia avanguardista diventa fondamentale per interpretare il nuovo binomio modernista uomo/macchina e permette a molti autori del movimento di concepire profeticamente le macchine come veri e propri organismi, che posseggono una loro intelligenza, che hanno malattie passeggere e malattie croniche, tanto da convertirle nel prolungamento dei nervi di chi le crea o le conduce.

Qualunque automobilista innamorato del suo mezzo/oggetto/culto, è profondamente geloso del suo *gioiello* e ne rivendica i vantaggi rispetto a quelli degli altri: la macchina, in generale, sarà presto l'unica amante possibilmente desiderabile.

Secondo il giudizio critico di Luciano De Maria

gli uomini (o superuomini) marinettiani che vivono in questa *bella atmosfera color d'acciaio* non conoscono che

---

<sup>133</sup> Marinetti, *L'uomo complicato e il regno della macchina*, in *TIF*, p. 298.

un solo tipo di erotismo: una sessualità genitale tutta tesa al meccanico soddisfacimento e alla procreazione.<sup>134</sup>

Perchè i futuristi disprezzano:

l'orribile e pesante Amore, guinzaglio immenso col quale il sole tiene incatenata nella sua orbita la terra coraggiosa che certo vorrebbe balzare a casaccio, per correre tutti i suoi rischi siderali. Noi siamo convinti che l'amore – sentimentalismo e lussuria – sia la cosa meno naturale del mondo. Non vi è di naturale e d'importante che il coito il quale ha per scopo il futurismo della specie. L'amore – ossessione romantica e voluttà – non è altro che un'invenzione dei poeti, i quali la regalarono all'umanità... E saranno i poeti che all'umanità lo ritoglieranno come si ritira un manoscritto dalle mani di un editore che si sia dimostrato incapace di stamparlo degnamente.<sup>135</sup>

La macchina viene considerata vitale, intelligente, sensibile, solidale, sovrumana, allo stesso modo che l'uomo, moltiplicato e perfezionato, ha un'importante funzione sociale per l'eliminazione della povertà e della lotta di classe, perciò bisogna difenderla e proteggerla.

---

<sup>134</sup> De Maria, L., *Introduzione a TIF*, p. XLVI.

<sup>135</sup> Marinetti, *La guerra, sola igiene del mondo*, in *TIF*, pp. 292-293.

L'ottimismo futurista si dispiega sulla delineazione di un orizzonte avveniristico in cui non sia più permesso all'uomo moderno e moltiplicato di morire se non in termini di eroismo bellico.

Sulla spinta di questa filosofia vitalistica, Marinetti sostiene:

il nostro franco ottimismo si oppone così, nettamente, al pessimismo di Schopenhauer, di quel filosofo amaro che tante volte ci porse il seducente revolver della filosofia per uccidere in noi la profonda nausea dell'Amore coll'A maiuscola. È appunto con questo revolver che noi bersagliamo allegramente il gran Chiaro di luna romantico.<sup>136</sup>

La macchinolatria diventa ermeneutica avanguardistica, intuizione fondamentale attraverso la quale si viene sempre più perfezionando la problematica del movimento rispetto ai mutamenti radicali dell'era moderna.

Alla poesia del ricordo nostalgico, i futuristi oppongono la poesia dell'attesa febbrile, alle lacrime della bellezza che si china teneramente sulle tombe, il profilo tagliente, affilato del pilota, dello *chauffeur* e dell'aviatore; alla concezione romantica e classica dell'imperituro e dell'immortale in arte, i futuristi

---

<sup>136</sup> *Op. cit.*, p. 301.

contrappongono quella del divenire, del perituro, del transitorio e dell'effimero.<sup>137</sup>

In tutto ciò risiede lo sperimentalismo futurista che, pur avendo un forte legame con la cultura del suo tempo,<sup>138</sup> man mano va proponendosi alternativamente ad esso cogliendo con grande intuizione le problematiche culturali, politiche e sociali della società della macchina.

L'importanza del Futurismo sta nell'aver saputo cogliere le istanze tecnologiche che la società presentava, tanto che il gusto del bello viene rinnovato in un processo di lunga durata che condiziona *l'immaginario collettivo*, rinnovando la sensibilità letteraria italiana.

Con questi presupposti nasce un'estetica italiana in grado di esaltare *il genio* nazionale; in questa nuova prospettiva la vera rivoluzione parte dall'ambito del design e riguarda sia l'arredo degli interni che quello urbano: una nuova estetica spinta dal volano modernizzante della moda che fa dell'Italia del tempo futurista uno dei capisaldi della contemporaneità ed i cui risultati sono tuttora evidenti nella continuità del *made in Italy*.

---

<sup>137</sup> Marinetti, *Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna*, ora in *TIF*, pp. 302-303.

<sup>138</sup> Per una lettura approfondita di questo legame marinettiano con gli ambiti culturali del suo tempo, cfr. dello stesso autore, *Milano tradizionale e futurista*, ora in *TIF*, che permette di cogliere tratti importanti della parabola esistenziale del fondatore del Futurismo e della sua formazione culturale.

I risultati di questa ricerca del gusto sono evidenti ancor più nel processo di rinnovamento delle città italiane, negli arredi avanguardistici delle ville signorili, nell'eleganza degli abiti delle signore che ricercano ossessivamente il protagonismo della scena sociale come chiaro segnale del superamento della realtà provinciale e tradizionale della nazione. Alla ricerca di un nuovo stile corrisponde la creazione del *feticcio* futurista dell'Automobile: nata come mezzo elitario e privilegio di una classe borghese che ostenta nuova ricchezza e raffinatezza, col passare degli anni viene influenzando diverse generazioni fino a fare di questo nuovo ritrovato della tecnica moderna un oggetto di culto capace di attrarre l'ammirazione delle moltitudini e di attraversare la storia di tutto il XX secolo.

L'auto diventa per i futuristi, e successivamente per la maggioranza degli italiani, uno degli elementi innovativi della storia novecentesca, determinando gusti e producendo marchi nazionali che daranno un contributo fondamentale allo sviluppo economico del Paese.

Uno dei volani importanti del *boom* economico sarà, infatti, l'automobile e grazie ad essa la geografia italiana diventerà più reale, perchè permetterà di superare le immagini stereotipate delle regioni italiane; con lo sfrecciare di automobili il territorio peninsulare verrà *modificato* attraverso la costruzione di opere portentose di architettura ed ingegneria stradale riducendo le distanze.



L'accelerazione dello sviluppo industriale, prefigurata dai proclami avanguardistici, trasformerà radicalmente il paesaggio che sarà attraversato da viadotti e *nastri* di asfalto, inducendo ad un senso di libertà e di forte innovazione del costume nazionale.

Se la *preistoria* di questo mito dei tempi moderni è rappresentata da timide *Topolino* e *Balilla* del marchio *FIAT* o dalle più eleganti e roboanti *Lancia* ed *Alfa Romeo*, ben presto il gusto di questo oggetto del desiderio si trasforma in stile ed insieme alle utilitarie 500 e 600 diventa protagonista della storia d'Italia del Secondo Dopoguerra.

Nell'esaltazione della sua filosofia, legata timidamente nei primi tempi allo svago ed al divertimento, la storia dell'automobile coincide con la storia nazionale, rispecchiandone tappe e momenti cruciali che permettono di vederla come un oggetto unico nella creazione di nuovi valori: l'automobile unirà in modo concreto l'Italia, divenendo protagonista della nuova rappresentazione cinematografica della realtà.<sup>139</sup>

L'apologia macchinista, che sembrava appartenere nelle prefigurazioni futuriste al mondo della fantasia poetica, diventa concretezza storica tale da condizionare fortemente il mondo

---

<sup>139</sup> Il film *Il sorpasso* di Dino Risi può essere preso a modello di questa nuova realtà in continua evoluzione sia nell'ambito economico che in quello socio-antropologico.

contemporaneo sempre più proiettato verso la perfezione e la realizzazione della metafisica della macchina. In questo senso, possiamo dire che ancora una volta l'avanguardia anticipa la realtà, modellandola secondo propri progetti e contribuendo in maniera decisiva alla sua modernizzazione.

## II.7.

### L'associazionismo futurista.

Nella ricostruzione dell'associazionismo futurista non può essere tralasciata la sua origine milanese. Il primo gruppo futurista, infatti, si costituisce a Milano dove risiedeva ed operava *vulcanicamente* lo stesso Marinetti.

Il capoluogo lombardo è agli inizi del Novecento un crocevia importante per la circolazione delle idee e dei movimenti europei.

A Milano è operante un'ala sperimentale della cultura italiana delle arti figurative a contatto con il *divisionismo* che conta, tra i suoi massimi rappresentanti, autori quali Boccioni, Carrà, Sant'Elia, Cavacchioli, Buzzi, Russolo.<sup>140</sup>

A questa corrente segue il Futurismo lacerbiano, al quale nel 1916 succederà quello fiorentino di Carli, Corra, Ginna, Conti; l'altra *ala* dell'avanguardia futurista è rappresentata dal Circolo romano di Balla, Depero, Severini e Folgore.

Le molteplici *declinazioni* territoriali<sup>141</sup> fanno assumere al movimento un'importanza fondamentale nella diffusione delle

---

<sup>140</sup>Per i riferimenti a questi autori futuristi, rimandiamo a *Dizionario del futurismo*, a cura di Godoli, E., Firenze, Vallecchi, 2003.

<sup>141</sup>Oltre ai *nuclei* milanesi, fiorentini e romani, il movimento futurista ebbe ulteriori espansioni in tutta la Penisola, per alcuni riferimenti pertinenti rimandiamo a C. Salaris, *Sicilia futurista*, Palermo, Sellerio, 1986; AA.VV., *Marinetti e il Futurismo a Napoli*, a cura di D'Ambrosio, M., Roma, Edizioni De Luca, 1996; AA.VV., *Futurismo e Meridione*, a cura di Crispolti, E., Napoli,

teorie dell'avanguardia sul suolo nazionale e ci permettono di capire le sue forti radici nei diversi ambiti regionali.

I numerosi gruppi che si riconoscono nel movimento arricchiscono la produzione teorica del primo Futurismo, seguendo le indicazioni presenti nei manifesti del fondatore: al *Manifesto del Futurismo* di F. T. Marinetti del 1909 fanno seguito quello della *Pittura futurista* (1910), firmato da Boccioni, Carrà, Balla, Severini, della *Musica* (1911), della *Scultura* (1912) di Boccioni, *l'Arte dei rumori* (1913) di Russolo, *L'Architettura futurista* (1914) di Sant'Elia, del *Teatro sintetico* (1915) di Settimelli, Corra e Marinetti, della *Cinematografia futurista*, (1916) di Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla, Chiti.

Antonio Gramsci<sup>142</sup> ha riconosciuto una *organicità* al Futurismo nel contesto politico-culturale dell'Italia tra le Due Guerre, sottolineando come:

I futuristi hanno svolto questo compito nel campo della cultura borghese: hanno distrutto, distrutto, distrutto, senza preoccuparsi se le nuove creazioni prodotte dalla loro attività fossero nel complesso un'opera superiore a quella distrutta: hanno avuto fiducia in se stessi, nella foga delle energie giovani, hanno avuto la concezione netta e chiara che l'epoca

---

Electa, 1996; Giannone, A. L., *Futurismo e dintorni*, Lecce, Congedo Editore, 1993.

<sup>142</sup> Gramsci, A., *Marinetti rivoluzionario*, in *L'Ordine Nuovo*, 1921, ora in *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, Vol. IV, 1975.

nostra, l'epoca della grande industria, della grande città operaia, della vita intensa e tumultuosa, doveva avere nuove forme di arte, di filosofia, di costume, di linguaggio; hanno avuto questa concezione nettamente rivoluzionaria, assolutamente marxista, quando i socialisti non si occupavano neppure lontanamente di simile questione, quando i socialisti non avevano una concezione altrettanto precisa nel campo della politica e dell'economia, quando i socialisti si sarebbero spaventati [...] al pensiero che bisognava spezzare la macchina del potere borghese nello Stato e nella fabbrica. I futuristi nel loro campo, nel campo della cultura, sono rivoluzionari.

A conferma dell'analisi gramsciana, bisogna riconoscere la paternità del movimento avanguardistico su buona parte dell'*intelligentia* nazionale che va radicandosi in modo sempre più evidente nella società italiana nel periodo tra le due Guerre Mondiali: oltre ad avere una percezione più diretta dei problemi nazionali, questo nuovo ceto intellettuale assume maggiore protagonismo nell'ambito delle scelte culturali.

La cultura italiana con la presenza futurista riceve una forte spinta innovatrice, confermando ancora una volta una *peculiarità* della storia culturale nazionale con un conseguente paradosso storico: alla situazione di instabilità politico-

economica si contrappone un grande fermento culturale che segna la sua vera identità.

Circa il discorso delle appartenenze ideologiche, si può dire che al Futurismo è stato spesso attribuita una responsabilità sul piano dell'esaltazione della violenza e del bellicismo, nel senso che avrebbe fornito una base ideologico-culturale al nazionalismo e poi al fascismo.

Considerando vicende e tappe della scalata dell'ideologia nazionalista nella società italiana, si può ben vedere quanta influenza abbia avuto il nazionalismo sul movimento futurista attraverso uno dei suoi più rappresentativi esponenti, Enrico Corradini, che alcuni storici della letteratura italiana vedono come il precursore dello stesso movimento d'avanguardia<sup>143</sup>.

Il nazionalismo si impone perchè richiama gli alti valori risorgimentali, proponendo un nuovo concetto di Patria non più limitato nei propri confini regionali, ma capace di imporsi all'esterno come potenza emergente alla conquista di nuove esperienze coloniali.

Da questi presupposti nascerà l'esperienza coloniale dell'Italia nella regione del Corno d'Africa, promuovendo l'illusione popolare della forza della *Nazione proletaria* con le sue

---

<sup>143</sup> Cfr. Gli utili spunti contenuti sul tema in AA.VV., *La cultura italiana del Novecento attraverso le riviste*, op. cit. e Asor Rosa, A., *La cultura*, in *Storia d'Italia*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 1290-1311.

mire espansionistiche, iniziate alla fine dell'800 e proseguite poi per tutto il periodo fascista.<sup>144</sup>

Nel mero campo artistico, l'ideologia nazionalista propone un'estetica aggressiva per "adornare di bellezza lo spettacolo della guerra moderna." Chi propugna queste idee sono soprattutto i gruppi delle riviste *Marzocco*, *Hermes* ed *Il Regno*, sulle cui pagine viene anticipata la categoria marinettiana della "guerra sola igiene del mondo". Le interconnessioni tra le molte correnti avanguardistiche degli inizi del '900 sono molteplici e risultano ancora più evidenti sul piano della teorizzazione poetica che ha nel simbolismo una delle principali fonti.

Dalla desacralizzazione simbolista del linguaggio poetico il Futurismo italiano trae spunti importanti per avviare quei processi dissolutivi della sintassi, della grammatica e del lessico formale. Questo mutamento del linguaggio avanguardistico coincide con le trasformazioni radicali nella società, influenzando in particolare gli aspetti politico-istituzionali<sup>145</sup>.

La vicinanza di Marinetti con i *circoli simbolisti* della Parigi *bohémien* gli permette di entrare in contatto con le principali correnti filosofiche, in particolare con quella bergsoniana.

---

<sup>144</sup> Sul tema cfr. la bibliografia di Del Boca, F., *L'Italia delle conquiste*, Bari, Laterza, 1992.

<sup>145</sup> Per la ricostruzione del contesto in cui emerge l'opera del fondatore del Futurismo, cfr., Paglia, L., *Invito alla lettura di Marinetti*, Milano, Mursia editore, 1977.

Da Bergson, Marinetti e le correnti pittoriche del Futurismo<sup>146</sup> riprenderanno l'idea della coscienza come un flusso continuo di sensazioni ed emozioni e dalla sua filosofia trarranno spunto per introdurre i temi della velocità nel tempo e nello spazio.

Circa *le parole in libertà* e le altre teorie tecnico-letterarie, è probabile che gli esperimenti linguistici dei simbolisti abbiano, almeno indirettamente, svolto un ruolo importante; così, per esempio, le teorie di Mallarmé sulle analogie, l'apparente anarchismo linguistico di Rimbaud e la sua immaginosa lingua *senza fili*, il sogno di R. Ghil e di altri simbolisti di creare *l'art total*.

Il tentativo dei simbolisti, introversi, di dare una forma sfumata, poetica al sogno, al mondo interiore, all'irrealtà, è però sostituito nella teoria dell'avanguardia italiana dalla concretissima raffigurazione della realtà circostante: il *paroliberismo* futurista porta a termine, in modo inaspettato ma radicale, il lavoro iniziato dai *versiliberisti*.<sup>147</sup>

Tra i referenti culturali italiani in questo campo, un *debito* particolare Marinetti lo deve all'opera di Gian Pietro Lucini<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> Un riferimento alle teorie bergsoniane e la loro influenza sulla pittura futurista è già stato fatto nell'introduzione del presente lavoro a p. 25.

<sup>147</sup> Bergman, P., *Il futurismo letterario*, in *Enciclopedia del Novecento*, Fondazione Treccani, *op. cit.*, p. 119.

<sup>148</sup> Cfr. Sul tema le riedizioni dell'opera di Lucini da parte di Sanguineti E. e l'introduzione di Martinelli A. a Lucini, G. P., *Scritti critici*, Bari, Laterza, 1971. Di utile consultazione è anche il saggio di Piscopo, U., *Il futurismo*



ed ai rappresentanti della *Scapigliatura* milanese, in particolare a Dossi e Tarchetti<sup>149</sup>, protagonisti della scena poetica della fine dell'Ottocento.

Marinetti ed i futuristi riprendono dagli autori della *Scapigliatura* lombarda lo spirito di ricerca di nuove esperienze e contenuti letterari, gli atteggiamenti antagonistici e *maudit*, perchè questi autori furono i primi in Italia a credere nel valore positivo di una certa spiritualità capovolta e tormentata,

nelle sue capacità di recuperare, fuori da schemi logori, l'interesse e la sincerità della persona umana: a crederci, dico, più per forza di affetto e, se si vuole, di disperazione, che per un'intima, meditata convinzione. Lo stesso repertorio su cui si compie la loro formazione denuncia un sovrappiù di calore e di entusiasmo e un difetto di coscienza critica: diedero a Victor Hugo e a Charles Baudelaire lo stesso valore indicativo.<sup>150</sup>

---

*italiano*, in '900: gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana, vol. II, Milano, Marzorati, 1982.

<sup>149</sup> Sulla *scapigliatura* milanese, cfr. Romanò, A., *Il secondo Romanticismo lombardo*, Milano, 1958; Mariani, G., *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta, 1967.

<sup>150</sup> De Bernardi, I., Lanza, F., Barbero, G., *Letteratura italiana*, Vol. Terzo, Tomo I., Torino, SEI, 1983, pp. 675-676.

Su Lucini, molta critica ha indagato<sup>151</sup> recuperando alcuni temi che saranno dominanti nella poetica futurista, quali la *passione del divenire* e l'incitamento a *sorpassare la consuetudine*.

Marinetti stesso sarà editore della summa luciniana, *Il Verso libero* (1908) e dallo stesso Lucini apprenderà l'uso del *verso libero* e la *lunga parola* che, insieme al nuovo indirizzo politico filofascista, rappresenterà uno degli elementi di rottura tra i due.<sup>152</sup>

La conciliazione luciniana tra tradizione e innovazione poetica avrà, infatti, poca accoglienza nella teoria del primo Futurismo, perchè Marinetti, pur riconoscendo a Lucini un'anomala paternità sul movimento, nella prefazione a *Revolverate*, una delle sue opere più rappresentative, prende decisamente le distanze:

Del futurismo, G.P.Lucini è il più strano avversario, ma anche, involontariamente, il più strenuo difensore. Il suo spirito socratico, la sua cultura enorme, il suo isolamento doloroso dagli esseri e dai frangenti reali ne fanno un uomo che serba tenace gli amori per molte varie propagini del Passato. Egli ha dichiarato di non essere un settatore del Futurismo. E sia. Ma se non tali

---

<sup>151</sup> Cfr. i contributi di De Maria, L. (1970) e Sanguineti, E., in *Poesia del Novecento*, op. cit.

<sup>152</sup> Per un profilo critico dell'opera e la figura di G. P. Lucini, cfr. *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, diretto da Asor Rosa, A., Torino, Einaudi, 1992, pp. 311-312. Di Lucini G. P. cfr., *Ragion poetica e programma del verso libero*, Edizioni di "Poesia", Milano, 1908.

i suoi amori, tutti i suoi odi sono i nostri. La sua mirabile azione letteraria si risolve in un'avversione implacabile delle formule cieche ed impure onde spesso la Poesia italiana, anche celebratissima, è andata rivestendosi, specie in questi ultimi anni di equivoca fortuna, e il Lucini ha strenuamente combattuto queste viete forme consunte, nella sua opera magistrale: *il Verso libero*, che è senza dubbio una delle più alte, delle più sfolgoranti vette del pensiero umano. [...] del Verso libero egli ha fatto, infine, una ragion poetica che sorpassa lo stesso valore della sua opera ed assurge a canone di ogni evoluzione estetica per il futuro: Non distruttore, ma edificatore barbarico. Non settatore, sia pure: ma futurista bellissimamente perverso, suo malgrado; ma enigma di per sé stesso e con sé stesso; ma, perciò solo, giudice pessimo del proprio psicologico mistero; fossile, ammettiamolo, ma sbalorditivamente acceso. Perciò il Futurismo, che ama i riverberi delle fornaci, lo reclama.<sup>153</sup>

La teoria futurista gode chiaramente del supporto di altri esponenti del movimento che arricchiranno di nuovi contenuti i temi dell'avanguardia. Uno dei testi teorici più significativi di questo periodo iniziale è il *Manifesto* di Corra e Settimelli, *Pesi, misure e prezzi del genio artistico*, che rappresenta

---

<sup>153</sup> Marinetti, F. T., *Prefazione futurista a "Revolverate" di G. P. Lucini*, ora in *TIF*, pp. 27-33.

una chiave di lettura della nuova produzione artistica, inserita in un sistema *economico-commerciale*.

In questo *Manifesto*, coerentemente con il processo di massificazione dell'arte in generale, i due stretti sodali di Marinetti contestualizzano il discorso in un quadro più ampio della creazione artistica, "valutabile a peso e a prezzo secondo la logica *mercantile* del mondo borghese", ribadendo l'importanza della fruizione di massa di ogni prodotto culturale:

Distrutto lo snobismo passatista dell'arte-ideale, dell'arte-sublimità-sacra-inaccessibile, dell'arte di smidollati che si appartano dalla vita reale perchè non sanno affrontarla, l'artista troverà finalmente il suo posto *dentro la vita*; tra il salumaio e il fabbricante di pneumatici, tra il beccamorto e lo speculatore, tra l'ingegnere e l'agricoltore[...]<sup>154</sup>

Contemporaneamente alla diffusione del movimento d'avanguardia, Marinetti attraversa un'altra importante esperienza politica che gli permette di vivere in anticipo i temi della guerra e l'acceso antineutralismo: da osservatore si reca in

---

<sup>154</sup> Ora in *TIF*, p. 46.

Libia (1911) come corrispondente del giornale francese *Intransigeant*, inviando le sue riflessioni sulla conquista italiana che succesivamente compariranno nel volume *La battaglia di Tripoli*.<sup>155</sup>

Insieme all'esaltazione dell'esperienza militare italiana, pubblicherà il poema *Le monoplan du Pape*, di chiara e feroce impronta antipacifista ed anticlericale.

L'incessante operatività lo porta all'enunciazione della teoria poetica futurista ed alla conseguente pubblicazione di opere fondamentali: dal *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912) al primo esempio di scrittura parolibera, *Battaglia Peso + Odore* (1912), nel 1913 *Distruzione della sintassi*, *Immaginazione senza fili*, *Parole in libertà ed il Teatro di Varietà*; nel 1914, a conclusione di questo ciclo prolifico e formativo viene pubblicato *Zang Tumb Tumb*, che segna il culmine della teoria marionettiana.<sup>156</sup>

In questi anni si sviluppa un forte dibattito sulla ricezione dei temi del Futurismo negli ambiti culturali italiani e la rivista *Lacerba* diventa il punto di confluenza di opinioni, adesioni e critiche.

---

<sup>155</sup> Ora in *TIF*.

<sup>156</sup> *TIF*, pp. 642-643.

Sulla rivista Apollinaire pubblica il manifesto *L'antitradizione futurista* (29 giugno 1913), che rappresenta una vera sintesi delle teorie del movimento d'avanguardia, esaltandone soprattutto gli aspetti innovatori sul piano stilistico - formale e la grande novità delle *parole in libertà*.

Il movimento d'avanguardia per sua stessa natura è anche scenario di polemiche e scontri tra i suoi protagonisti; oltre al dissidio tra il fondatore del movimento e Lucini, vanno ricordati anche gli incontri/scontri di Marinetti con Papini, Palazzeschi e Soffici, che si concluderanno con una forte divisione quando questi ultimi pubblicheranno sul numero del 14 febbraio 1915 di *Lacerba* l'articolo *Futurismo e Marinettismo*.

I momenti di dissidio nascono dalla necessità interna al movimento di creare gruppo, "un partito futurista", esigenza comune a tutte le avanguardie storiche nell'intento di diffondere la propria ideologia in forma associazionistica, così come viene chiarito nel *Manifesto del Partito futurista*:

Il nostro Partito Politico Futurista è nato naturalmente dalla grande corrente spirituale del movimento artistico futurista. Unico nella storia il nostro Partito è stato concepito, voluto e attuato da un gruppo di artisti poeti, pittori, musicisti, ecc. che, carichi di genio e di coraggio ormai provati, dopo avere svecchiato brutalmente e modernizzato l'arte italiana sono giunti logicamente ad una concezione di politica

assolutamente sgombra di retorica, violentemente italiana e violentemente rivoluzionaria, libera, dinamica e armata di metodi assolutamente pratici<sup>157</sup>.

Per le stesse ragioni, il movimento d'avanguardia esalta la formula dell'"*arte - azione*"<sup>158</sup> e, di rimando, la rivoluzione come unica possibilità di revisione dei contenuti dell'arte in generale:

Noi futuristi abbiamo stroncato tutte le ideologie imponendo dovunque la nostra nuova concezione della vita, le nostre formule di igiene spirituale, il nostro dinamismo estetico, sociale, espressione sincera dei nostri temperamenti d'italiani creatori e rivoluzionari. Siamo piú che mai ardenti, instancabili e ricchi d'idee. Ne abbiamo regalate molte e ne prodigheremo ancora (...) <sup>159</sup>.

---

<sup>157</sup> Marinetti, F. T., *Un movimento artistico crea un Partito Politico*, in *TIF*, p. 345

<sup>158</sup> Sul tema cfr. Saccone, A., *Le avanguardie*, in *Manuale di Letteratura italiana*, a cura di Brioschi, F. e Di Girolamo, C., Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

<sup>159</sup> Marinetti, F. T., *Al di là del Comunismo*, in *TIF*, p. 473.

### **III.**

## **NUOVI LINGUAGGI CREATIVI**



### III.1.

#### Pittura e Aeropittura

“Una volontà trasversale” attraversa il movimento d’avanguardia nell’intento di applicare i concetti fondativi della sua teoria ai molteplici ambiti creativi.

L’approccio *sistemico* futurista, infatti, oltrepassa i confini dei diversi campi di ricerca del linguaggio artistico e mette “in moto le parole in libertà che rompono i limiti della letteratura marciando verso la pittura, la musica, l’arte dei rumori e gettando un meraviglioso ponte tra la parola e l’oggetto reale”.<sup>160</sup>

Volendo approfondire questa “volontà trasversale” della teoria futurista, abbiamo considerato opportuno soffermarci su aspetti particolari dell’applicazione dei suoi contenuti programmatici attraverso un “flusso continuo” ed un intreccio costante con l’ambito pittorico, cinematografico e teatrale, nei quali il Futurismo apporta importanti novità sperimentali.

La vicenda del movimento futurista in Italia non può essere colta in tutta la sua ampiezza se non ci si avvicina alla grande e ricca produzione pittorica che gli autori del movimento interpretarono con tratti originali, realizzando un

---

<sup>160</sup> Marinetti, Corra, Settemelli, Ginna, Balla e Chiti, *La cinematografia futurista*, in *TIF*, p. 141.

innovativo progetto artistico che avrà nell'Aeropittura la sua massima espressione.

Per una periodizzazione del movimento pittorico, possiamo dire che le prime opere di Umberto Boccioni segnano l'inizio del movimento per arrivare, poi, alla grande prospettiva dell'*Aeropittura* che sancisce il momento di grande maturità nella ricerca artistica dell'avanguardia italiana.

Con la grande esplosione della pittura futurista assistiamo ad una delle più vivaci stagioni dell'arte italiana, ad un *Secondo Rinascimento* – si potrebbe azzardare – perchè non solo apporta grandi contributi sul piano della realizzazione pittorica e della tecnica, ma crea le basi per altre forme sperimentali che si dipaneranno in altrettante correnti dell'arte plastica.

I principali interpreti delle teorie del movimento saranno soprattutto Balla, Boccioni, Sironi, Morandi, Depero, Casorati e De Chirico.<sup>161</sup> L'artista che più sa interpretare le trasformazioni e che rielabora dentro di sé i contenuti della modernità - è Umberto Boccioni, personaggio chiave nella svolta della pittura futurista dei primi anni del Novecento.

Per queste caratteristiche di modernità del proprio ruolo di artista-ricercatore, Boccioni rompe le

---

<sup>161</sup> Per un'analisi approfondita dei temi della pittura italiana nel momento della grande creazione futurista, cfr., AA.VV., *Storia dell'arte italiana, Parte seconda: dal Medioevo al Novecento*, Vol. III, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1982.

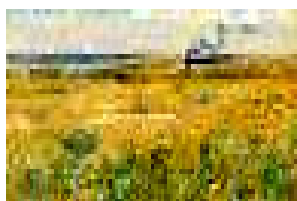
consuetudini ottocentesche ed affronta la necessità di rinnovare il linguaggio e tecnica con la spregiudicatezza e l'entusiasmo del pioniere. La questione della priorità e dell'originalità della pittura futurista è la più acerbamente rivendicata nei confronti del cubismo, e poi dell'orfismo, francesi, a dispetto della cronologia e della verisimiglianza... Boccioni insisterà sul primato dell'emozione, sull'importanza del soggetto e del colore espressivo nei confronti dell'anatomia cubista: ma è altrettanto importante che il gruppo di quadri da lui più esposti sia la serie degli *Stati d'animo*, e cioè il momento dove più sensibile è l'innesto cubista su un'arte di idea.<sup>162</sup>

Una vena poetica attraversa le prime opere di Umberto Boccioni che con l'opera del 1908, *Treno che passa*, sancisce l'inizio emblematico del movimento pittorico d'avanguardia.

In questo quadro vengono prefigurati i temi dell'arte futurista attraverso un caleidoscopio di colori ed emozioni in stretta connessione con il paesaggio: *Treno che passa* simboleggia il futuro che avanza chiuso in una nuvola di fumo che annuncia l'inarrestabile progresso tecnologico.

---

<sup>162</sup> Lamberti, M. M., *I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'arte italiana, Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 170-171.



La pittura futurista riuscirà ad incidere sul gusto del grande pubblico, a dimostrazione dell'efficacia dei suoi contenuti teorici, la cui fruizione diventerà nel corso degli anni un vero fenomeno di massa.

Con entusiasmo frenetico i pittori futuristi intrapresero la strada della commercializzazione della loro arte,<sup>163</sup> consapevoli che solo attraverso questo passaggio le loro creazioni artistiche sarebbero state alla portata di tutti.

Per queste ragioni il Futurismo può essere definito, secondo una felice definizione di Maurizio Calvesi<sup>164</sup>, *avanguardia di massa*, a livello di produzione e consumo, perchè seppe dare alla sua arte una organizzazione sistemica, definita in un movimento capace di dimostrare al mondo intero l'arte dell'organizzazione.<sup>165</sup>

---

<sup>163</sup> Su questi temi è fondamentale la contestualizzazione dei movimenti d'avanguardia fatta da Benjamin, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, op.cit..

<sup>164</sup> Calvesi, M., *Due Avanguardie*, Bari, Laterza, 1982.

<sup>165</sup> Cfr. Salaris, C., *Storia del futurismo. Libri giornali manifesti*, Roma, Editori Riuniti, 1992; Bagnoli, V., *Futurismo e società dello spettacolo*, in *Intersezioni*, a. XV, n.3, dic. 1995.

I contenuti teorici della pittura futurista vengono anticipati dallo stesso Marinetti nel *Manifesto della letteratura futurista*, quando affermava:

Le intuizioni profonde della vita congiunte l'una all'altra, parola per parola, secondo il loro nascere illogico ci daranno le linee generali di una psicologia intuitiva della materia. Essa si rivelò al mio spirito dall'alto di un aeroplano. Guardando gli oggetti da un nuovo punto di vista, non più di faccia o per di dietro, ma a picco, cioè di scorcio, io ho potuto spezzare le vecchie pastoie logiche e i fumi a piombo della comprensione antica<sup>166</sup>.

La desacralizzazione dell'arte viene ribadita in modo coerente dai teorici del movimento che, ben consapevoli del processo di mercificazione, individuano nella nuova fenomenologia dello spirito artistico la grande rivoluzione creatrice dell'era contemporanea.

... dell'*arte-ideale*, dell'*arte-sublimità-sacra-inaccessibile*, dell'*arte-tormento-purezza-voto-solitudine-disprezzo della realtà*, anemia malinconica di smidollati che si appartano dalla vita reale perchè non sanno affrontarla, l'artista troverà finalmente il suo posto

---

<sup>166</sup> In *Manifesto della letteratura futurista*, TIF, p.52

*dentro la vita*, tra il salumaio ed il fabbricante di pneumatici, tra il beccamorto e lo speculatore, tra l'ingegnere e l'agricoltore<sup>167</sup>.

I pittori futuristi credono nel divenire, nella realtà intesa come moto, nel progredire della scienza che muta l'ambiente, nel potere rigeneratore della guerra di cui alcuni di loro saranno vittime, sottolineano l'importanza di un'arte militante, capace di cambiare la realtà radicalmente, perchè attraverso la loro produzione artistica si generano mutamenti dell'intera struttura sociale, "se i nostri quadri sono futuristi, è perchè essi rappresentano il risultato di concezioni etiche, estetiche, politiche e sociali, assolutamente futuriste".<sup>168</sup>

L'impulso all'astratto passa dalle "onomatopee astratte", caldegiate da Marinetti nel Manifesto, *Lo splendore geometrico*,<sup>169</sup> alle macchie, linee e zone di colore che secondo i pittori del movimento dovevano preparare musicalmente e aumentare l'emozione dello spettatore.

La pubblicazione del *Manifesto dell'Aeropittura*,<sup>170</sup> cui contribuiscono, insieme allo stesso Marinetti, Fillia e Prampolini, Balla Depero, Benedetta, Dottori, Somenzi e Tato, ribadisce

---

<sup>167</sup> Corra, B., Settimelli, E., *Pesi, misure e prezzi del genio artistico*, ora in *TIF*.

<sup>168</sup> *Manifesto della pittura futurista*, a cura di Carrà, Balla, Boccioni, Russolo, Severini, ora in *TIF*.

<sup>169</sup> Ora in *TIF*.

<sup>170</sup> Ora in *TIF*.

Simultaneamente il doppio movimento dell'aeroplano e della mano del pittore che muove matita, pennello o diffusore; [...] la fulminea constatazione che la terra corre velocissima sotto l'aeroplano immobile. [...] Questa armonia è determinata dalla stessa continuità del volo. Si delineano così i caratteri dominanti dell'Aeropittura che, mediante una libertà assoluta di fantasia e un ossessionante desiderio di abbracciare la molteplicità dinamica con la più indispensabile delle sintesi, fisserà l'immenso dramma visionario e sensibile del volo. Si avvicina il giorno in cui gli aeropittori futuristi realizzeranno l'Aeroscultura sognata dal grande Boccioni, armoniosa e significativa composizione di fumi colorati offerti ai pennelli del tramonto e dell'aurora e di variopinti lunghi fasci di luce elettrica.<sup>171</sup>

La simultaneità implica l'accostamento di concetti antitetici tra loro: *vicino/lontano, interno/esterno, terrestre/aereo, oggettivo/soggettivo*.

Il concetto di simultaneità si estende verso una dimensione cosmica privilegiando ed esasperando la relazione tra l'oggetto ed il soggetto. Gli stati d'animo devono esprimere *sensazioni in movimento* ed il pittore/poeta deve essere capace di

---

<sup>171</sup> Marinetti et alii, *Manifesto dell'aeropittura*, ora in *TIF*, pp. 197-201.

Sul tema cfr. anche il Catalogo *Aeropittura*, a cura di Miracco, R. e del MART di Rovereto (TN), Milano, Mazzotta, 2005.

rappresentare una somma simultanea di valenze fisiche, emozionali e psicologiche, capaci di esprimere ed interpretare gli stati d'animo di chi crea e di chi osserva l'opera d'arte, che smette di essere

ricordo, evocazione angustiosa di un oggetto passato e si trasforma in *Arte-Azione*, vale a dire, volontà, aggressione, possesso, allegria, realtà brutale, splendore geometrico delle forze, proiezione in avanti<sup>172</sup>.

Nell'*Aeropittura* il movimento avanguardistico dispiegherà la sua vera vena creativa, applicando nella tecnica pittorica i principi di spazio e tempo della scienza moderna, nonchè la rivoluzione della prospettiva aerea.



Sante Monachesi, *Bombardamento del porto*,  
1938, olio su tavola

---

<sup>172</sup> Balla e Depero, *Manifesto della ricostruzione futurista*, ora in TIF.



I primi voli aerei del '900 cambiarono radicalmente la prospettiva delle rappresentazioni figurative, alimentando la fantasia di artisti e letterati; le imprese di D'Annunzio e Baracca in Italia esaltarono lo spirito prometeico alimentando sempre più la passione per il volo. I "tempi d'oro" dell'aviazione, che proprio allora viveva il suo pieno sviluppo in Italia e nel mondo, si riflettono nelle proiezioni artistiche dell'*Aeropittura* futurista.

Il periodo compreso fra la metà degli anni Venti e gli inizi degli anni Trenta fu un susseguirsi di grandi e spettacolari trasvolate aeree che catturavano l'attenzione dei mass-media imponendo agli occhi del grande pubblico le imprese temerarie di piloti su macchine volanti.

L'aviazione italiana si distinse in alcune imprese mirabolanti che permisero di raggiungere mete fino ad allora considerate impossibili: nel 1925 Francesco de Pinedo vola per 370 ore dall'Europa all'Asia passando attraverso l'Australia e due anni dopo compie una crociera aerea di 46.700 km.; nel 1928, per iniziativa del ministro Italo Balbo, viene realizzata la prima navigazione aerea di gruppo nel Mediterraneo occidentale lungo il tragitto Italia-Spagna-Italia, inaugurando così il moderno metodo di addestramento fondato sull'azione collettiva.

Quando nel 1919 Azari pubblica *Il teatro aereo futurista* inaugura una corrente pittorica e letteraria che avrà tra i suoi principali interpreti, oltre al fondatore del movimento d'avanguardia, i più importanti pittori futuristi: Balla, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Prampolini, Somenzi, Tato che, riuniti nel *Manifesto dell'Aeropittura*, esplicitano la loro teoria sulla nuova tecnica pittorica nella seguente maniera:

[...] ogni aeropittura contiene simultaneamente il doppio movimento dell'aeroplano e della mano del pittore che muove la matita, pennello o diffusore, ... il quadro o complesso plastico di aeropittura deve essere policentrico, si giungerà presto a una nuova spiritualità plastica extra-terrestre. ... Nelle velocità aeree mancano la continuità e la cornice panoramica. L'aeroplano che si tuffa s'impenna ecc., crea un ideale osservatorio ipersensibile appeso dovunque all'infinito, dinamizzato inoltre dalla coscienza stessa del moto, che muta il valore e il ritmo dei minuti e dei secondi di visione-sensazione. Il tempo e lo spazio vengono polverizzati dalla fulminea constatazione che la terra corre velocissima sotto l'aeroplano immobile.<sup>173</sup>

---

<sup>173</sup> *Manifesto dell'aeropittura*, in *TIF*, pp., 197-198.

Decantata da Mario Morasso<sup>174</sup>, affermata nella sua bellezza prima di tutto dal *Manifesto del Futurismo* del 1909, la velocità è teorizzata da F.T. Marinetti come religione-morale in un manifesto del 1916: *La nuova religione-morale della velocità*<sup>175</sup>.

Marinetti in questo *Manifesto* contrappone la *nuova religione* alla morale cristiana che serve per sviluppare la vita interiore dell'uomo, mentre la morale futurista

difenderà l'uomo dalla decomposizione determinata dalla lentezza, dal ricordo, dall'analisi, dal riposo e dall'abitudine. L'energia umana centuplicata per la velocità dominerà il Tempo e lo Spazio<sup>176</sup>.

La velocità si converte nel nuovo bene, sintesi di tutti i valori in azione, *aggressiva, guerriera, moderna, igienica, avventuriera*, mentre il nuovo male è rappresentato dalla lentezza, analisi di tutte le prudenze stagnanti, *passiva e pacifista, nostalgica, pessimista, occhialuta e sudicia*.

Sul tema, Marinetti apporta ulteriori precisazioni:

---

<sup>174</sup> Di Morasso cfr. *L'imperialismo artistico*, Torino, Bocca, 1903 e *La nuova arma (La macchina)*, Torino, Bocca, 1905. Sui concetti di *simultaneità* e *modernolatria* applicati all'arte, cfr. P. Bergman, *Recherche sur deux tendances dans l'avantgarde littéraire en Italie et France à la veille de la première guerre mondiale*, Uppsala, Svenska bokförlager, 1962; Sanguineti, E., *La guerra futurista*, in *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1970; Tessari, R., *Il mito della macchina*, Milano, Mursia, 1973.

<sup>175</sup> Ora in TIF.

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 130.

se pregare significa comunicare con la divinità, correre a grande velocità è un'orazione... La nostra vita deve sempre essere una velocità portante: velocità pensiero + velocità del corpo + velocità dell'elemento (acqua o aria) che porta l'impiantito bastimento o aeroplano.<sup>177</sup>

Da questo deriva la "santità della ruota e delle rotaie" e di tutti i ritrovati della tecnica contemporanea: i treni, il nuovo culto per la cinematografia, i campi di battaglia, le armi da fuoco, le mine, i motori, le automobili, le biciclette e le motociclette, le stazioni radiotelegrafiche, i circuiti automobilistici, l'elettricità, i ponti e i tunnel, le condutture dell'acqua, le macchine, "luoghi abitati dalla divinità".

La velocità contribuisce a trasformare lo stesso paesaggio italiano, cambiandone l'identità:

il paesaggio turistico letterario e romantico e quello plasmato dai nostri grandi artisti del '300 e del '400. Le veloci macchine affamate di spazio ardevano di staccarsi dalla terra. Finalmente l'aeroplano opera la rivoluzione profonda del paesaggio.<sup>178</sup>

Secondo Marinetti, infatti,

---

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>178</sup> F. T. Marinetti, *Il paesaggio italiano sintetizzato dalla velocità*, ora in *TIF*, p. 629.

una grande velocità con l'automobile e l'aereo  
permette di abbracciare e confrontare rapidamente  
diversi punti distanti della terra, ossia, fare  
meccanicamente il lavoro dell'analogia. Colui che  
viaggia molto acquisisce meccanicamente talento per le  
cose lontane guardandole sinteticamente e  
confrontando le une con le altre, e scopre le sue  
simpatie profonde: questa è una caratteristica e una  
positiva promozione morale.<sup>179</sup>

I poeti futuristi cantano l'aereo, il treno, la  
torpediniera. Paolo Buzzi, riprendendo questi temi, nell'*Inno  
alla nuova Poesia*, canta<sup>180</sup>:

Corriamo.

Saliamo.

C'è bisogno di un canto da corsa.

C'è bisogno di un canto da ascensione.

La vita diventa vertigine!

---

<sup>179</sup> *Ibidem*.

<sup>180</sup> Buzzi, P., *Opere Complete*, Milano, Bocca, 1932, p. 23.

La velocità permette di uscire dalla dimensione terrestre e acquisire una coscienza cosmica. Enrico Cavacchioli canta in *Fuga in aeroplano*<sup>181</sup>:

Voleremo insaziabilmente!

L'elica girerà come una doppia falce rotante,  
falciaremo le stelle come spighe!

Con la religione della velocità, i pittori interpretano e rappresentano la realtà in rapida trasformazione dipingendo treni, ciclisti, motociclisti.

Come esempi, possiamo citare di Boccioni il *Dinamismo di un ciclista* (1913), di Gerardo Dottori un *Motociclista* (1914), di Gino Galli un *Dinamismo meccanico e animale* (1916), mentre Ivo Pannaggi dipinge il *Centauro del secolo XX: un impetuoso motociclista*.



182

---

<sup>181</sup> Cavacchioli, E., *Poesie*, Milano, Ed. di "Poesia", 1930.

<sup>182</sup> Pannaggi, I., *Centauro del secolo XX, un impetuoso motociclista* (1916).

Nella rappresentazione paesaggistica dei pittori futuristi non vi sono più le forme classiche della pittura tradizionale,

il campo, arato, il prato, il colle, il villaggio, la villa solitaria spariscono. Una palpitante geometria veloce di colori e forme compenstrate sostituisce quelle analisi minuziose e di tinte arabeschi e sfumature. La nuova sensibilità è formata da una simultaneità di spessori trasparenze luci ombre fumi cristalli metalli deliranti, con relativi rumori e immagini ripercolte. [...] La violenza di questa compenetrazione policroma e rumorosa ha distrutto i paesaggi che voi credevate eterni: quello turistico letterario e romantico, e quello plasmato dai nostri grandi artisti del 300 e del 400. Le veloci macchine affamate di spazio ardevano di staccarsi dalla terra. Finalmente l'aeroplano opera la rivoluzione profonda del paesaggio.<sup>183</sup>

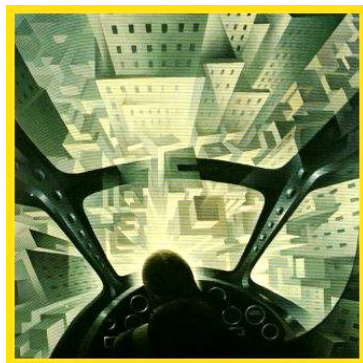
Con l'*Aeropittura* i futuristi apportano una rivoluzione figurativa che segna, in definitiva, uno dei punti cruciali dell'avanguardia, ma anche un punto di arrivo, in termini di *reductio ad unum*, dal momento che l'attenzione alla nuova e visionaria prospettiva del volo mette da parte ciò che realmente aveva interessato la riflessione teorica del movimento, con un conseguente rischio:

---

<sup>183</sup> TIF, p. 629.

Naturalmente, quella riduzione della realtà ad esatti contorni privi di spessore e liberamente manovrabili perché totalmente conosciuti, fuori di ogni razionalità spaziale o temporale col soggetto, è possibile a patto di semplificare l'uomo, di trascurare la psicologia e di ridurre la realtà umana a dati adattabili ad una visione meccanicistica del mondo: così avverrà in Marinetti, così avviene per i pittori, per i quali il dolore di un uomo è interessante (...) quanto quello di una lampada elettrica.<sup>184</sup>

La pittura futurista si serve anche della logica del montaggio, tecnica che viene propagandata dalla rivista *Valori Plastici*, pubblicata a Roma dal 1918 al 1922, con l'intento di creare un stretto intreccio tra elementi di tradizione e di modernità, inaugurando la nuova categoria storiografica del "classicismo moderno".



185

---

<sup>184</sup> Marinetti, Firenze, *La Nuova Italia*, *Il Castoro*, 1972, p. 23.

<sup>185</sup> Tullio Crali, *In tuffo sulla città*.



La rivista, diretta da Mario Broglio, pittore ed editore, si serve dei contributi di importanti esponenti dell'estetica futurista e vede la collaborazione, tra gli altri, di De Chirico, Savinio e Carrà.

#### *Valori Plastici*

vuole raccogliere le forze che vanno emergendo tra giovani e meno giovani, sul troncone della pittura metafisica, e bastino i nomi di Melli, De Pisis, Morandi e Arturo Martini. Raccoglie buona parte dei temi di cui s'è qui discorso, incanalandoli verso un classicismo, o un mitologismo classicistico, variamente intonato fra acceso spiritualismo (Broglio, Tavolato) e ironia (Savinio, De Chirico) o mitologismo naturalistico (Carrà).

Tocca dei rapporti tra tradizione e modernità tra Europa e rinascita italiana, tra riflessione teorica e concettuale e fare pittorico. È una dimensione di classicismo moderno, quella che vi si cerca, fatta non di connotazioni stilistiche (lasciate all'iniziativa di creatività singola) quanto di disciplina della forma, di dominio culturale e di funzionalità della forma.<sup>186</sup>

---

<sup>186</sup> Fossati, P., *Pittura e scultura fra le due guerre*, in *Storia dell'arte italiana, Il Novecento, op. cit.*, pp. 180-181.

### III.2.

#### La cinematografia

In rapporto alla grande affermazione del cinema, come nuovo e rivoluzionario linguaggio artistico del XX secolo, è risaputo che il Futurismo ha avuto una considerevole importanza nell'evoluzione del suo linguaggio e della sua tecnica.

La cinematografia futurista si serve delle principali categorie della teoria del movimento e fa sue le conquiste aeree, la macchinolatria, diventando parte integrante di quel discorso letterario avanguardista che usa meccanismi di incastro, dovuti all'esaltazione dell'intreccio e del montaggio.

Il cinema per i futuristi è scrittura *del* e *in* movimento, che si dipana attraverso la tecnica del montaggio; movimento e montaggio si convertono nelle vere forze motrici della sua cinematografia.

Il cinematografo futurista che noi prepariamo, deformazione gioconda dell'universo, sintesi alogica e fuggente della vita mondiale, diventerà la migliore scuola per i ragazzi: scuola di gioia, di velocità, di forza, di temerità e di eroismo. Il cinematografo futurista acutizzerà, svilupperà la sensibilità, velocizzerà l'immaginazione creatrice, darà

all'intelligenza un prodigioso senso di simultaneità e di onnipresenza. Il cinematografo futurista collaborerà così al rinnovamento generale, sostituendo la rivista (sempre pedantesca), il dramma (sempre previsto) e uccidendo il libro (sempre tedioso ed opprimente). Le necessità della propaganda ci costringeranno a pubblicare un libro di tanto in tanto. Ma preferiamo esprimerci mediante il cinematografo, le grandi tavole di parole in libertà e i mobili avvisi luminosi.<sup>187</sup>

Nella *preistoria* della cinematografia italiana ed europea assistiamo a dei prestiti importanti dal linguaggio letterario, non solo sul piano figurativo ma anche su quello della trama narrativa.

Gli esempi dell'evoluzione di questo connubio sono infiniti sia nelle trame storiche della cinematografia mondiale per la realizzazione di *colossal* con richiami realistici ed evenemenziali che per quelle pellicole i cui soggetti si ispirano direttamente al linguaggio romanzato e poetico della letteratura.

Senza il processo simultaneo e la tecnica del montaggio, la cinematografia in generale non sarebbe stata possibile perchè, con la teorizzazione della velocità e della simultaneità

---

<sup>187</sup> Marinetti et alii, *La cinematografia futurista*, ora in *TIF.*, p. 139.

futuriste, molti dei ritrovati della tecnica contemporanea vengono trasferiti nell'ambito artistico.

L'importanza del cinematografo viene colta anche dai regimi dittatoriali, come quelli mussoliniani, hitleriani e stalinisti, che alimentano di nuova linfa la loro attività politica, coinvolgendo le masse con tecniche di propaganda *subliminale*.

Diverse sono le opere cinematografiche realizzate da autori futuristi, che contribuiranno a rafforzare gli strumenti di propaganda di tali regimi.

È in questo campo che si verifica la contaminazione del movimento d'avanguardia con il regime mussoliniano, perchè nell'ambito più diffuso della propaganda totalitaria, la tecnica cinematografica assume i contorni più netti del mezzo di informazione e di propaganda presso il grande pubblico.

I contenuti programmatici della cinematografia vengono riassunti nel *Manifesto della Cinematografia futurista* del 1916<sup>188</sup>, che pone le basi per una prolifica produzione filmica e crea filoni della ricca mitologia di pellicole italiane, prodotte da Cinecittà e l'Istituto Luce. L'esperienza affascinante della cinematografia nazionale, infatti, produce miti che sono ancora oggi paradigmi delle produzioni contemporanee.<sup>189</sup>

---

<sup>188</sup> Ora in *TIF*, pp. 214-222.

<sup>189</sup> Per una ricostruzione e contestualizzazione storica della cinematografia italiana, cfr. Fofi, G. et alii, *Storia del cinema*, Vol. 3, Milano, Garzanti, 1980.

Il montaggio è la grande scoperta realizzata nel XX secolo dal mondo dell'arte, il cinema se ne appropriò per primo nel modo più vistoso attraverso la fotografia.

È la stessa civilizzazione industriale a rendere pubblico il montaggio: l'oggetto si ottiene attaccando pezzi diversi ed incastonandoli seguendo un filo logico con una chiara affinità con il linguaggio letterario.<sup>190</sup>

In letteratura, poeti come Cendrars e Apollinaire, Pasternak e Mayakovski fanno uso nei loro poemi di un montaggio di sintagmi; Marinetti esorta nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912) al montaggio di parole e a uno dei mezzi tipici del montaggio, l'analogia, che insieme alla simultaneità costituirà uno dei fondamenti della tecnica cinematografica.

Nello stesso modo in cui la velocità aerea ha moltiplicato la conoscenza del mondo, la percezione per analogia diventa ogni volta più naturale per l'uomo, quindi è necessario per i futuristi fondere direttamente l'oggetto con l'immagine che evoca.

Secondo Marinetti,

lo stile analogico è quindi padrone assoluto di tutta la materia e della sua vita intensa. Per comprendere e

---

<sup>190</sup> Sulle ricadute della tecnica del montaggio nell'arte contemporanea e le sue ripercussioni sulle nuove tendenze avanguardistiche, cfr. De Michelis, M., *Le avanguardie artistiche del Novecento, op.cit.*.

apprendere tutto ciò che esiste, più fugace e imprevedibile nella materia, si devono formare strette reti di immagini o analogie, che si lanceranno nel misterioso mare dei fenomeni. Non c'è niente di più interessante per un poeta futurista che il colpire la tastiera di una pianola. Il cinema ci offre la danza di un oggetto che si divide e si ricompone senza l'intervento umano. Ci offre inoltre la spinta indietro di un nuotatore i cui piedi escono dal mare e rimbalzano violentemente sopra il trampolino. Ci offre la corsa di un uomo a duecento chilometri l'ora. Sono altrettanti movimenti della materia, al di fuori delle leggi dell'intelligenza, e quindi di un essenza più significativa.<sup>191</sup>

Tipico esempio di intreccio di tecniche cinematografiche basate sul montaggio e il linguaggio letterario è il romanzo evenemenziale *Un ventre di donna*, di Enif Robert e F. T. Marinetti. In quest'opera si trovano episodi della vita della stessa autrice Enif Robert, che racconta il decorso della sua malattia attraverso appuntamenti, visite e lettere di Eleonora Duse e dello stesso Marinetti, provocazioni e colpi di scena derivati dalle relazioni parentali e di amicizia.

---

<sup>191</sup> *Manifesto della cinematografia futurista*, in *TIF.*, p. 214.

La trama si sviluppa sui canoni della letteratura futurista intrisa del mito bellicista e della figura dell'eroe; nel caso specifico, l'eroe Marinetti diventa per la Robert il mentore che la porta alla guarigione.

Il romanzo, costruito su incastri continui che seguono un corso teleologico, vede emergere il ruolo *maieutico* di Marinetti, esaltato in tutto il suo protagonismo a dimostrazione della mitologia creatasi intorno al personaggio.

L'uso sistematico della tecnica del montaggio è presente anche nel testo *Come si seducono le donne*, in cui emerge un *pastiche* narrativo, sovrapponendo negli undici capitoli del libro, tanti quanto i punti essenziali del primo *Manifesto futurista*, episodi boccacceschi e libertini capaci di sbeffeggiare i costumi della società borghese e di scomporre gli stereotipi della geografia erotica del tempo.<sup>192</sup>

L'attenzione costante per il montaggio portò Marinetti a far orchestrare il *Romanzo dei dieci*, *Lo zar non è morto* (1929)<sup>193</sup>, con capitoli scritti da dieci scrittori futuristi: Bontempelli, Beltramelli, D'Ambra, De Stefani, Marinetti, Martini, Milanese, Varaldo, Viola e Zuccoli, i cui racconti individuali *montano* la trama generale del romanzo.

---

<sup>192</sup> Le peculiarità della trama narrativa dell'opera verranno analizzate dettagliatamente nel corso del nostro lavoro di ricerca quando parleremo della traduzione.

<sup>193</sup> Del volume collettaneo ultimamente vi è stata una riedizione della casa editrice Mondadori, Milano, 2005, a dimostrazione del rinnovato interesse per i testi del primo Futurismo.

Con il linguaggio della cinematografia, l'artista non si rivolge più ai privilegiati della cultura, ma ad un auditorio più ampio, non più separato dalla società ed agisce per interpretarla e trasformarla.

Era inevitabile, pertanto, che avesse luogo un vivo interscambio tra il pubblico e la nuova arte cinematografica, capace di cogliere le trasformazioni strutturali della realtà contemporanea, ma anche di esaltarne le proprie capacità di astrazione:

Il cinema è un'arte a sè. Il cinematografo non deve dunque mai copiare il palcoscenico. Il cinematografo, essendo essenzialmente visivo, deve compiere anzitutto l'evoluzione della pittura: distaccarsi dalla realtà, dalla fotografia, dal grazioso e dal solenne.

Diventare antigrazioso, deformatore, impressionista, sintetico, dinamico, parolibero. **Occorre liberare il cinematografo come mezzo di espressione** per farne lo strumento ideale di *una nuova arte* immensamente più vasta e più agile di tutte quelle esistenti. Siamo convinti che solo per mezzo di esso si potrà raggiungere quella *poliespressività* verso la quale tendono tutte le più moderne ricerche artistiche.<sup>194</sup>

---

<sup>194</sup> Marinetti et alii, *La cinematografia futurista*, in *TIF.*, p.140.



Credendo ancora una volta nell'innovazione tecnologica, il movimento futurista seppe cogliere aspetti importanti della contemporaneità, dimostrando come le sue intuizioni artistiche fossero in grado di soddisfare, nello specifico dell'opera cinematografica, i desideri e le aspirazioni del grande pubblico, attento a recepire i contenuti innovativi della creazione avanguardistica. Del cinema i futuristi seppero cogliere con grande intuizione la peculiarità del linguaggio, individuando nelle sue tecniche e nella sua filosofia i forti nessi che lo legavano alla contemporaneità.

### III.3.

#### La scena teatrale

La costante tensione verso la contaminazione arte/vita spinge i futuristi a voler influire sull'uomo in modo decisivo per ottenere un cambio della società; la forma più diretta per ottenere questo cambio radicale sarà la scenificazione teatrale, considerata dal movimento d'avanguardia la manifestazione artistica più diretta per stabilire un contatto col pubblico.

Con queste intenzioni in uno dei loro Manifesti i futuristi proclamano:

Noi crediamo dunque che non si possa oggi influenzare guerrescamente l'anima italiana, se non mediante il teatro (considerato che la proporzione tra italiani che leggono libri è di un 10% e quelli che assistono al teatro un 90%).<sup>195</sup>

Nella realizzazione delle loro *sintesi teatrali*<sup>196</sup> l'avanguardia italiana vide sempre come una vittoria la

---

<sup>195</sup> Per i riferimenti completi alla teoria futurista del teatro, cfr, *Il teatro di Varietà e Il teatro futurista sintetico*, in *TIF*, rispettivamente, p. 80 e p. 113.

<sup>196</sup> Autori di molte sintesi teatrali furono, oltre a Marinetti, Settemelli e Corra, Chiti, Balilla Pratella per citarne solo alcuni. Per un riscontro più completo delle sintesi e degli autori teatrali del movimento, si rimanda all'*Introduzione* di Calendoli, G., *Teatro di F.T. Marinetti*, Roma, Vito Bianco editore, 1969, vol. I.

possibilità di rompere con i canovacci tradizionali della *farsa*, del *vaudeville*, della *pochade*, della commedia e della tragedia; esaltando i contenuti del teatro di Varietà, che con la sua creatività e popolarità inneggiava alla sensibilità dell'artista e del pubblico, i futuristi vogliono rendere fruibili a tutti la tecnica di un teatro di lunga tradizione popolare, il cui contenitore viene riempito soprattutto di ideologia politica ed artistica.

Da qui la necessità di creare un teatro completamente nuovo, totalmente opposto a quello *passatista* che si poteva vedere nei teatri italiani dell'epoca. Un fenomeno di contestazione dinamico e veloce opposto alla *quietezza* perchè, se il teatro interpreta la vita, questa bisogna viverla con velocità.

Il teatro futurista nasce da due correnti ben definite dallo stesso Marinetti: 1. "La nostra frenetica passione per la vita attuale, veloce, frammentaria, elegante, complicata, cinica, muscolosa, sfuggibile, futurista; 2. "La nostra modernissima concezione cerebrale dell'arte secondo la quale nessuna logica, nessuna tradizione, nessuna estetica, nessuna tecnica, nessuna opportunità è impossibile alla genialità dell'artista che deve solo preoccuparsi di creare delle espressioni sintetiche di energia cerebrale le quali abbiano VALORE ASSOLUTO DI NOVITÀ".

Per questo il teatro futurista deve liberarsi del carattere borghese e commerciale e restituirlo all'arte, inventando nuove forme in un intento generoso e audace diretto verso una autentica rivoluzione del linguaggio scenico i cui contenuti saranno ripresi da altri movimenti dell'avanguardia teatrale, come quello del *teatro dell'assurdo*.

Marinetti fu l'autore che portò sulla scena teatrale la poetica futurista, introducendo formule rivoluzionarie capaci di scenificare e far scoprire la "genialità dell'inconscio" rispetto a quelle passate concepite unicamente come testo scritto da declamare.

Possiamo dire che Marinetti trova nel teatro la forma di espressione più vicina al suo modo di essere: ha bisogno di comunicare attraverso una relazione diretta col pubblico vivo e presente, per questo nelle sue opere teatrali non si dirige a un lettore silenzioso ma ad uno spettatore inquieto dal quale pretende una reazione affinché sia parte integrante dello stesso spettacolo.

... Il teatro fu un interesse costante di F.T. Marinetti ed un interesse che può definirsi legato alla natura stessa del suo temperamento, incline alla comunicazione diretta con un'assemblea viva e presente.<sup>197</sup>

---

<sup>197</sup> Calendoli, G., *Introduzione a Marinetti, Teatro*, Roma, Vito Bianco Editore, 1960, p. IV.

Il pubblico deve sentirsi protagonista in ciò che assiste, essendo coinvolto nella rappresentazione dallo stesso *autore/attore*.<sup>198</sup> così come le masse sono protagoniste dello scenario storico, anche nello spettacolo teatrale esse devono partecipare alla scena, perchè l'euforia teatrale dell'oratoria futurista si sviluppa nell'interpretazione dei personaggi e in tutti gli aspetti psicologici e sociali, rappresentando la moltitudine come turba di individui che bisogna dirigere, diretta metafora del movimento umano e sociale che attraversa la scena storica.

Sulla scena teatrale si rivela la manifestazione più evidente della personalità del fondatore dell'avanguardia italiana che:

non amava rivolgersi al lettore silenzioso che in solitario raccoglimento si china sulla pagina scritta, ma alla folla irrequieta e tumultuante che si riunisce in una platea o in una sala. Anche le sue liriche tendono sempre alla coralità declamata e le sue pagine narrative sono pervase da un senso di euforia oratoria.<sup>199</sup>

Un teatro dinamico, dunque, che esige la partecipazione di un pubblico altrettanto dinamico. Abbiamo già visto come la nuova sensibilità futurista cerca di rappresentare in ogni sua

---

<sup>198</sup> Su questo aspetto *spettacolare* del Futurismo, cfr. Aldo Palazzeschi, in *prefazione a TIF*, pp XIII-XXVI.

<sup>199</sup> Calendoli, G., *op.cit.*, p. IV.

manifestazione questa sensazione dinamica, ogni volta che dovrà trasportare lo spettatore al centro dell'opera d'arte richiedendo una sua compartecipazione.

Per questo, possiamo dire che nelle opere teatrali futuriste vi è una tensione profonda verso la coralità, che si riscontra nell'euforia delle loro scenificazioni; a ciò bisogna aggiungere il gusto per le novità cercate in modo premeditato al fine di suscitare sorpresa e stupore: novità che si riscontrano nell'uso di forme espressive, nella costruzione di situazioni drammatiche e grottesche nella definizione dei personaggi.

Nel 1911 Marinetti scrive il *Manifesto dei drammaturghi futuristi* nel quale attacca un teatro di consumo per un pubblico mondano e ozioso, in particolare, rivolge i suoi strali contro l'uso del triangolo amoroso in letteratura e nelle opere teatrali.

“Perchè l'Arte drammatica non continui ad essere ciò che è oggi: un meschino prodotto industriale sottoposto al mercato dei divertimenti e dei piaceri cittadini, bisogna spazzar via gl'immondi pregiudizi che schiacciano gli autori, gli attori ed il pubblico.

1. – Noi futuristi insegnamo anzitutto agli autori il disprezzo del pubblico e specialmente il disprezzo del pubblico delle prime rappresentazioni, del quale possiamo sintetizzare così la psicologia: rivalità di capelli e di toilettes femminili, - vanità del posto

pagato caro, che si trasforma in orgoglio intellettuale, - palchi e platea occupati da uomini maturi e ricchi, dal cervello naturalmente sprezzante e dalla digestione laboriosissima, che rende impossibile qualsiasi sforzo della mente.

2. – Noi insegnamo inoltre l'amore del successo immediato che suol coronare le opere mediocri e banali. I lavori teatrali che afferrano direttamente, senza intermediari, senza spiegazioni, tutti gl'individui di un pubblico, sono opere più o meno ben costruite, ma assolutamente prive di novità e quindi di genialità creatrice.
3. - Gli autori non devono aver altra preoccupazione che quella di un'assoluta originalità novatrice. Tutti i lavori drammatici che partono da un luogo comune o attingono da altre opere d'arte la concezione, la trama o una parte del loro svolgimento sono assolutamente spregevoli.
4. – I leit-motivs dell'amore e del triangolo dell'adulterio, essendo già stati troppo usati in letteratura, devono essere ridotti sulla scena al valore secondario di episodi o di accessori, cioè

allo stesso valore a cui l'amore è ridotto nella vita, per effetto del grande sforzo futurista. [...]

L'unica indicazione alternativa, in positivo, che Marinetti offre, quindi, consiste nell'appello all'assoluta originalità dell'autore: la vera funzione del teatro consiste nel liberare il pubblico dalla monotonia quotidiana per trasportarlo in un ambiente affascinante di esaltazione intellettuale,

... Da ciò, l'impossibilità assoluta di arrestarsi e di ripetersi, da ciò una emulazione accanita di cervelli e di muscoli, per superare i diversi records di agilità, di velocità, di forza, di complicazione e di eleganza.<sup>200</sup>

La teoria futurista si rivela, pertanto, come un intento di *aggiornamento* della nuova cultura borghese, adeguando le strutture letterarie e teatrali alla nuova realtà industriale del XX secolo. Nel *Manifesto dei drammaturghi futuristi* veniva affermato il concetto di arte drammatica come sintesi della vita, da questo assioma nasce il Teatro Sintetico Futurista che viene considerato come l'unico sforzo di rinnovamento degli ultimi cento anni: superata la struttura tradizionale del teatro, con le sintesi scenografiche le rappresentazioni vengono associate allo spirito del nuovo tempo basato sulla velocità, superando i modelli

---

<sup>200</sup> TIF, p. 81.



della cultura teatrale di fine Ottocento, di cui viene denunciata la decadenza, la mancanza di espressività e la retorica stantía.

Il nuovo teatro deve essere dinamico, simultaneo, intuitivo, recuperando il valore semantico dell'immagine (scena, colore, gesto) con lunghi intervalli di tempo tra una sintesi e l'altra per generare nel pubblico un certo malessere per poi farlo intervenire con delle provocazioni.

L'opera più rappresentativa del primo periodo di Marinetti è *Re Baldoria*<sup>201</sup>, una parabola gastronomica che si colloca all'interno del simbolismo ma che costituisce allo stesso tempo un precedente importante della successiva teoria avanguardistica marinettiana.<sup>202</sup>

*Re Baldoria* è la più evidente premessa morale della crisi che porterà Marinetti a teorizzare la concezione di una società radicalmente nuova, influenzata dalla scoperta della macchina intesa non come risultato dell'invenzione umana ma come elemento essenziale di una realtà esente da ogni vincolo, con un passato ed un presente da condannare.<sup>203</sup>

---

<sup>201</sup> *La Roi Bombance*, Mercure de France, 1905. *Re Baldoria*, Milá, Treves, 1910 (versione italiana diretta da Decio Cinti e approvata da Marinetti). La prima rappresentazione ebbe luogo a Parigi il 3 aprile del 1909 nel Théâtre dell'Oeuvre con la direzione di A. F. Lugné-Poë; la prima rappresentazione italiana si tenne il 4 aprile del 1929 a Roma nel Teatro 2000.

<sup>202</sup> Per uno studio di questa opera cfr. Martínez-Peñuela, Vírveda, A. M<sup>a</sup>, *Gastronomía y/o antropología: futurismo*, en Revista de Filología Románica, Madrid, UCM, Anejo 5, 2007, pp. 161-173.

<sup>203</sup> Cfr. *Introduzione* di G. Calendoli a *Teatro di F. T. Marinetti*, vol. I, Roma, Vito Bianco ed., 1969.

La descrizione degli scenari fastuosi in *Re Baldoria*, attraverso una parabola gastronomica, fa risaltare ancora una volta lo scetticismo marinettiano verso ogni forma ideologica del proprio presente, come l'ideologia socialista, inscenando una protesta violenta contro tutti i valori tradizionali della vita.

Nella rappresentazione di questa opera, allestita da Aurelien Lugné-Poë al teatro L'Oeuvre di Parigi, Marinetti ci permette di intuire quali saranno gli atteggiamenti futuri dell'azione futurista nella diffusione dei suoi contenuti letterari:

Lugné-Poë che funge a volta a volta da impresario direttore di scena regista scenografo perfezionatore dei rumori di scena e insieme da personaggio Anguilla ha mille astuzie di voce e di gioco scenico per ristabilire l'ordine e si giunge al momento culminante del primo atto quando Re Baldoria nell'impossibilità di sfamare il suo popolo e i suoi vassalli cede il potere ai capipopolo che promettono una non lontana preparazione di banchetto ideale L'intera Parigi del lusso della celebrità e dello spirito mordente fa scintillare fra palchi e platea sparati inamidati gioielli spalle eburnee sorrisetti fiori e bonbon [...] Imbellettate facce e graziose labbra rosse con frizzi e beffe sono male contenute dalle poltrone di un velluto ansioso di arrossire fra poco fino alla fiamma poichè morali consuetudini del buon gusto

scottano e serpeggiano le indignazioni del classicismo e della Misura<sup>204</sup>.

In quest'opera possiamo constatare la valorizzazione che Marinetti fa della donna: dà vita come madre, è lussuriosa, produce piacere, è salvatrice e riesce sempre a prevalere sulle immagini della Morte; così come possiamo ritrovare quella lotta permanente contro i fantasmi dell'ideologia romantica che Marinetti riassume nei concetti di *Donna Unica*, *Amore Eterno* e *Fedeltà* che vengono sostituiti dall'amore libero e dalla donna padrona del suo proprio destino.

Nonostante queste dichiarazioni, il continuo paradosso della dottrina marinettiana si ripete ancora una volta riconoscendo il vero ruolo della donna nella società per poi annullarlo nella supposta sottomissione e nel retorico "disprezzo della donna", che in ogni caso non può essere considerato reale tra tutti i rappresentanti del movimento d'avanguardia.

Nel 1913 viene pubblicato il *Manifesto del teatro di Varietà*, caratterizzato da una connotazione polemica, particolarmente antiborghese e antiletteraria.

Il Teatro di Varietà distrugge il Solenne, Il Sacro, Il Serio, Il Sublime dell'Arte con l'A maiuscola. Esso

---

<sup>204</sup> Marinetti, F., *Una sensibilità italiana nata in Egitto*, op. cit., pp. 280-281.

collabora alla distruzione dei capolavori immortali, plagiandoli, parodiandoli, presentadoli alla buona, senza apparato e senza compunzione, come un qualsiasi numero di *attrazione*<sup>205</sup>

Il teatro di Varietà rappresenta la possibilità di affermare una drammaturgia ironica, fatta di gestualità e parole sintetiche, di musica con suoni strani, come la stessa forma della scrittura futurista:

... è sempre una composizione svolta secondo le ampie volute di una generosa eloquenza che presuppone l'ascoltatore e quasi lo eccita, perché reagisca ed intervenga nello spettacolo sia pure in una forma oppositiva<sup>206</sup>.

Per questo i futuristi hanno “un profondo schifo del teatro contemporaneo (versi, prosa e musica) perchè ondeggia stupidamente fra la ricostruzione storica (zibaldone o plagio) e la riproduzione fotografica della nostra vita quotidiana; teatro minuzioso, lento, analitico e diluito, degno tutt'al più dell'età della lampada a petrolio. IL FUTURISMO ESALTA IL TEATRO

---

<sup>205</sup> Marinetti, *Il Teatro di Varietà*, in *TIF*, pp. 80-94 e pp. 113-117.

<sup>206</sup> Calendoli, G., *op. cit.*, pp. V-VI.

DI VARIETÀ perchè: ..., nato con noi dall'elettricità, non ha fortunatamente, tradizione alcuna, nè maestri, nè dogmi, e si nutre di attualità veloce...<sup>207</sup>

Nel 1915 esce il *Manifesto del teatro sintetico*, i cui postulati sono riflessi nelle *Sintesi* dello stesso Marinetti e di altri futuristi.

Nella delineazione delle tematiche del teatro futurista sintetico, Marinetti, insieme a Corra e Settimelli, rende sempre più espliciti i suoi aneliti bellicisti ed antipacifisti, dichiarando apertamente tutta la sua critica alla morale vigente:

Aspettando la nostra grande guerra tanto invocata, noi futuristi alterniamo la nostra violentissima azione anti-neutrale nelle piazze e nelle Università, colla nostra azione artistica sulla sensibilità italiana, che vogliamo preparare alla grande ora del massimo Pericolo. L'Italia dovrà essere impavida, accanitissima, elastica e veloce come uno schermidore, indifferente ai colpi come un boxeur, impassibile all'annuncio di una vittoria che costasse cinquantamila morti, o anche all'annuncio di una disfatta. [...] La guerra, Futurismo intensificato, ci impone di marciare e di non marcire nelle biblioteche e nelle sale di lettura. [...] Col nostro movimento sintetista nel teatro, noi vogliamo distruggere la Tecnica, che dai Greci ad oggi, invece di

---

<sup>207</sup> *TIF*, pp. 80-81.

semplificarsi, è divenuta sempre più dogmatica, stupidamente logica, meticolosa, pedante, strangolatrice. **Dunque:**

1. **È stupido scrivere cento pagine dove ne basterebbe una[...]**
2. **È stupido** non ribellarsi al pregiudizio della teatralità quando la vita stessa (la quale è costituita da *azioni infinitamente più impacciate, più regolate e più prevedibili*, di quelle che si svolgono nel campo dell'arte) è in massima parte antitetrale e offre anche in questa sua parte *innumerevoli possibilità sceniche*. **Tutto è teatrale quando ha valore.**
3. **È stupido** soddisfare la primitività delle folle [...]
4. **È stupido** curarsi della verosimiglianza (assurdità, questa, poichè valore e genialità non coincidono affatto con essa).
5. **È stupido** voler spiegare con una logica minuziosa tutto ciò che si rappresenta, quando anche nella vita non ci accade mai di afferrare un avvenimento interamente [...]<sup>208</sup>

Le sintesi teatrali sono basate sul gesto, l'azione, lo spettacolo e l'improvvisazione; un teatro nel quale lo spazio avrà un valore significativo essendo considerato arte prevalentemente visiva. Sarà, infatti, lo spazio che imporrà le regole al dramma e all'attore, perchè ciò che conta

---

<sup>208</sup> Marinetti, Settimelli, Corra, *Il teatro futurista sintetico*, ora in *TIF*, pp.113 - 117.

effettivamente per i futuristi sono gli elementi essenzialmente spettacolari: teatralità, dinamismo e visione.

Pertanto lo stesso attore non sarà l'unico elemento indispensabile e dominante ma un elemento interpretativo in più che è parte del complesso scenografico, mentre lo spazio diventerà l'elemento principale da cui dipendono tutti gli altri elementi, sia del testo letterario che di quello teatrale.

Si afferma, con questi presupposti, una unità drammatica indipendente con funzioni, personaggi e tempo, che gode di una sua stessa autonomia e, quindi, libera dagli stessi elementi della rappresentazione scenica.<sup>209</sup>

Abbattendo la invalicabile divisione della *quarta parete*, il luogo dell'azione subisce un capovolgimento venendo a spostarsi dal palcoscenico alla platea,<sup>210</sup> in questo modo il teatro futurista conferma la ricerca di una continua sperimentazione che aprirà le porte al nuovo teatro italiano, come quello di Pirandello, Chiarelli, Rosso di San Secondo, ecc..

Ogni futurista ha una sua sintesi teatrale, mette in scena ed interpreta i suoi testi, sfida il pubblico; i temi scenografici appartengono all'attualità e parlano di guerra, di cronaca, della

---

<sup>209</sup> Su questo tema cfr. Martínez-Peñuela, Vírveda, A. M<sup>a</sup>, "El espacio en las Síntesis de Marinetti", en *Cuadernos de Filología Italiana*, UCM, 1995, n. 2, pp. 121-142.

<sup>210</sup> Oltre alla bibliografia degli stessi autori futuristi, sulla problematica del teatro futurista sono indispensabili i testi di M. Verdone, *Teatro italiano d'avanguardia*, Roma, Officine, 1970; L. Lapini, *Il teatro futurista italiano*, Milano, Mursia, 1977; M. Calvesi, *Due avanguardie*, vol. I, *Studi sul futurismo*, Roma-Bari, Laterza, 1982.

quotidianità, lo scenario teatrale sintetizza tutta la sua forza, ma anche le sue contraddizioni.

La stessa spettacolarità delle serate sintetiche diventa pretesto per inscenare momenti di alta tensione “condivisi” con la platea:

La serata futurista iniziale del Teatro Lirico di Milano che merita una particolare esaltazione era stata preceduta da immensi avvisi pubblicitari che sui muri di tutte le città d'Italia portavano gigantesche le parole Futurismo Marinetti. Le due burrascose che gonfiavano il teatro milanese ed il teatro triestino culminate da due miei arresti circondati da zuffe e discussioni interminabili erano aizzate dallo sciorinamento di foglietti a miliardi del primo manifesto della fondazione del Futurismo<sup>211</sup>.

Era sufficiente che fosse annunciato il nome di Marinetti insieme ai suoi fedeli perchè si generassero delle reazioni violente del pubblico: questi scontri acuirono i contrasti tra spettatori ed artisti, tanto da richiedere in scena una griglia metallica capace di evitare, in questo teatro di continua sorpresa, gli oggetti contundenti. Fu creato così un velo protettivo che confermò la felice intuizione futurista del teatro

---

<sup>211</sup> Marinetti, *Una sensibilità italiana nata in Egitto*, TIF, p.278.



di improvvisazione, in cui l'attore non assumeva più il ruolo di protagonista ma era parte integrante degli elementi della scena.

La teoria teatrale proposta dai futuristi segna una tappa importante nella creazione artistica del movimento per la ricchezza di contenuti altamente innovatori: nella scenificazione di queste linee programmatiche i futuristi adottano l'arma dell'ironia che si trasforma in autorironia ed assumerà nel corso della loro affermazione uno dei caratteri distintivi e più creativi dell'avanguardia, segnando una delle stagioni più felici dell'attività teatrale in Italia.

### III.4.

#### **Immaginazione senza fili, parole in libertà e Quadri di parole in libertà.**

In questo contesto nasce l'ideologia delle *parole in libertà* insieme alla poetica dell'*immaginazione senza fili*, scandita dai ritmi della nuova *poesis creativa*, riflessa sia nel linguaggio poetico che in quello più esteso della pittura, del teatro e del cinema.

Le parole in libertà, oltre a rappresentare la principale innovazione tecnico-formale del Futurismo, sono - secondo un'efficace definizione di Gianfranco Contini - "l'istituto-limite" del movimento d'avanguardia in campo letterario.<sup>212</sup>

La teoria delle parole in libertà si inserisce nel più ampio quadro innovativo della poetica dei primi del Novecento e si affianca alle correnti letterarie del *frammento* e del *verso libero*, anch'esse in polemica con gli schemi della metrica tradizionale.

Per i riferimenti al *verso libero* rilevante è il debito di Marinetti e dei futuristi con i simbolisti francesi, mentre sulla *poetica del frammento* è utile fare alcune considerazioni, visto che

---

<sup>212</sup> Contini, G., *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 590.

procede parallelamente in Italia al Futurismo, ma con chiari e diversi contenuti.

Uno strano parallelismo biografico unisce il fondatore dell'avanguardia italiana a Giuseppe Ungaretti, creatore della *poetica del frammento*, e li accomuna nella loro formazione egiziana. Una parabola esistenziale che li avvicina inizialmente anche nei contatti con la cultura francese e successivamente nell'interventismo bellico.

Ma sarà proprio la partecipazione di entrambi al Primo Conflitto Mondiale che creerà una frattura ed una svolta nei contenuti, soprattutto nella poetica ungarettiana, perchè al bellicismo continuista marinettiano, Ungaretti contrapporrà una filosofia del raccoglimento e dell'introspezione, nata dallo *spavento* e dal *dolore* provocati dalla stessa Guerra.

Così, se la distruzione del verso tradizionale accomuna i due autori sul piano della proposta formale, in Marinetti quella del *paroliberismo* ed in Ungaretti quella del *frammento*, non possiamo dire la stessa cosa analizzando i contenuti delle due poetiche che si muovono su un terreno radicalmente opposto.

Ad Ungaretti, infatti, il frammento del verso, che nasce dall'osservazione e dalla presa di coscienza del disastro bellico, stando nel fango della trincea e con un lapis tra le dita, contemplando il corpo esanime di un compagno, non può far

scrivere della “bellezza della guerra”, ma della desolazione e dello sconforto che essa provoca:

Un'intera nottata/ buttato vicino/ a un compagno/  
massacrato/ con la sua bocca / digrignata/ volta al  
plenilunio/ con la congestione/ delle sue mani/  
penetrata/ nel mio silenzio/ ho scritto/ lettere piene  
d'amore/ Non sono mai stato/ tanto/ attaccato alla  
vita<sup>213</sup>.

I riferimenti alla *poetica del frammento* ed al suo approccio intimista ci permettono di capire l'intenso dibattito culturale sviluppatosi in Italia nei primi anni del Novecento e ci chiariscono anche la molteplicità di contenuti che la poesia esprime in quel periodo.

Per quanto riguarda la *verve* poetica del Futurismo, oltre alla grande esaltazione bellicista che crea cesure con gli altri movimenti d'avanguardia, l'esaltazione della macchina nel contesto delle metropoli moderne sprigiona una carica trasgressiva evidente nel suo *paroliberismo*, intriso di *furore misologico* che demolisce la sintassi attraverso un *lirismo multilineo*.

---

<sup>213</sup> Ungaretti, G., *Cima quattro, al fronte, il 23 dicembre del 1915*, ora in Ungaretti, *Vita d'uomo. Tutte le poesie*, a cura di Piccioni, L., Milano, Mondadori, I Meridiani, XIV ed., 1994.

Questi presupposti teorici vengono ampiamente esposti da Marinetti nel *Manifesto* del 1909 e vieppiù approfonditi tra il 1912 ed 1914 nel *Manifesto della letteratura futurista, Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà* e *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*.<sup>214</sup>

I prodigi tecnici fanno da volano alle composizioni poetiche dei futuristi in un nuovo *anelito prometeico* che vuole infrangere e sostituire radicalmente l'ispirazione romantica del "chiaro di luna": a quest'ultimo baluardo romantico i futuristi contrappongono la loro teoria poetica che esalta "il bagliore ed i suoni onomatopeici delle mitragliatrici".

Coloro che usano oggi del telegrafo, del telefono e del grammofo, del treno e della bicicletta, della motocicletta, dell'automobile, del transatlantico, del dirigibile, dell'aeroplano, del cinematografo, del grande quotidiano (sintesi di una giornata del mondo) non pensano che queste diverse forme di comunicazione, di trasporto, d'informazione esercitano sulla loro psiche una decisiva influenza.<sup>215</sup>

---

<sup>214</sup> Tutti ora in *TIF*, rispettivamente pp. 46-61, 65-79 e 98-107.

<sup>215</sup> *Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili - Parole in libertà*, in *TIF*, pp. 65-66.

Così, il proclama *Uccidiamo il chiaro di luna*”,<sup>216</sup> si configura come la dichiarazione di tutti i movimenti avanguardisti contro qualunque forma di Romanticismo, di *passatismo*<sup>217</sup> e di tradizione irenica:

È perciò che noi oggi insegnamo l'eroismo metodico e quotidiano, il gusto della disperazione, per la quale il cuore dà tutto il suo rendimento, l'abitudine all'entusiasmo, l'abbandono alla vertigine... Noi insegnamo il tuffo nella morte tenebrosa sotto gli occhi bianchi e fissi dell'Ideale... E noi stessi daremo l'esempio, abbandonandoci alla furibonda Sarta delle battaglie, che, dopo averci cucita addossa una bella divisa scarlatta, sgargiante al sole, ungerà di fiamme i nostri capelli spazzolati dai proiettili. Così appunto la calura di una sera estiva spalma i campi d'uno scivolante fulgore di lucciole<sup>218</sup>

Nella teoria parolibera viene stabilito un forte intreccio tra analogia e allegoria, intuizione e intelligenza; l'aggettivo e

---

<sup>216</sup> Marinetti, F. T., *Uccidiamo il chiaro di luna*, ora in *TIF*, pp. 14-26.

<sup>217</sup> La terminologia futurista fu accettata e tradotta dai contemporanei con grande entusiasmo, tra essi va segnalata la figura di Ramón Gómez de la Serna per la sua accoglienza dei contenuti futuristi e per il rapporto di amicizia che lo legava allo stesso Marinetti; Gómez de la Serna sarà, infatti, il primo traduttore allo spagnolo del *Proclama futurista agli Spagnuoli* di Marinetti sulla rivista madrilenia *Prometeo* e lo accompagnerà durante la sua visita a Madrid. Su questi aspetti cfr. la premessa di Peña, V. a *Toro veloz y España futurista*, Granada, Comares, 1999.

<sup>218</sup> F. T. Marinetti, *Uccidiamo il chiaro di luna*, in *TIF*, p. 16.

l'avverbio assumono una nuova funzione, insieme alle onomatopee ed all'uso degli spazi bianchi nel testo.

La parola si trasforma in mezzo espressivo, ricco di contenuti connotativi che esaltano ogni manifestazione della modernità sia bellica (bombarde, mitragliatrici, etc,) che civile (luci elettriche, grattacieli, etc): elettricità, telegrafo, cinematografo, macchine, automobili, aeroplani diventano, d'ora in avanti, espressioni e simboli di una *bellezza meccanica*, che nelle intenzioni di Marinetti dovrà sostituire il *regno animale*.

Nei versi *scomposti* i futuristi vogliono sollecitare la collaborazione del fruitore, convinti che qualsiasi processo creativo abbia internamente una propria ambiguità, incompiutezza, una *polisemanticità* capace di assumere di volta in volta infinite decodificazioni, assumendo però il suo vero valore nella divulgazione dei contenuti: viene proposta una nuova definizione di poesia con una forza persuasiva ed esornativa che rende la parola scritta più diretta ed efficace.

Si afferma, allora, una lirica sciolta da ogni impaccio e da ogni forma, liberata di ogni puntello logico e discorsivo, in grado di afferrare il fuggevole brivido dell'emozione e "fermare il volto sfingeo e mutevole del mondo". D'ora in avanti la costruzione del verso non sarà più un accostamento di sillabe canore, ma un insieme di ritmi sui quali influisce costantemente

una sensazione musicale, la ricerca di una sensazione, la sottolineatura di un ritmo sincopato: i versi, appoggiati nelle sillabe toniche, permettono una gamma illimitata di invenzioni e inesauribili scoperte di effetti fonetici.

Con l'introduzione di segni matematici, infatti, con l'uso spregiudicato della metafora, i futuristi inaugurano una nuova stagione della poesia italiana, che arricchisce l'uso del linguaggio quotidiano – come quello della pubblicità – con lo scopo di rendere fruibili alla maggior parte del pubblico le *tecniche* poetiche, fino ad allora considerate privilegio di specialisti e di un ristretto pubblico.

I concetti di simultaneità e velocità sostengono un presente carico di nuova energia, mentre la rivoluzione tipografica introduce quel "lirismo multilineo", che induce il lettore a cogliere diverse tipologie di sensazioni ed analogie, dalle pittoriche a quelle musicali e sensoriali.

L'ansia di progresso ininterrotto non nasce dalla cultura, dall'acquisito, dal conosciuto, bensì dall'improvvisazione geniale, dalla sperimentazione, dall'invenzione: "siamo i primitivi di una nuova sensibilità" affermeranno i pittori del movimento nel 1910 agli inizi della loro avventura artistica.

Per sostenere la teoria parolibera, i futuristi si servono dei loro fogli e la rivista *Poesia* diviene il punto di confluenza di tutti i dibattiti e polemiche sul tema.



Vengono introdotti i contenuti dei poeti simbolisti francesi sulla scia delle riflessioni marinettiane che permettono di conoscere le opere di Marie Krysinska e Gustave Kahn, dello stesso Lucini insieme ad alcuni componimenti di Ugo Foscolo, i *semiritmi* di Luigi Capuana e gli *esperimenti* di Alberto Sormani e Romolo Quaglino.<sup>219</sup>

L'inchiesta di *Poesia* sul verso libero porterà con sé immancabilmente dei forti conflitti tra Marinetti e gli altri esponenti: alcuni di loro non esitano a definire il fondatore del movimento *animatore* di fatti culturali, ma non *filologo*, causa anche lo spirito bellicista ed interventista che Marinetti viene professando e che induce molti esponenti del primo futurismo ad abbandonare ogni perplessità e a prendere le distanze dal movimento.<sup>220</sup>

La polemica sul verso libero si trasforma in *arma critica* per ribadire il ruolo del poeta attivista politico, nonché dannunzianamente *vate* del riscatto storico in una logica palinogenetica che lo porta ad avere una missione nel riscattare le figure mitiche del passato risorgimentale, traendo modelli

---

<sup>219</sup> Cfr. *TIF*, pp. 65-79.

<sup>220</sup> Su questi temi e sull'*irrequieta solitudine* che caratterizzerà molti esponenti del primo Futurismo cfr. il saggio di Guglieminetti, M., *Poeti, scrittori e movimenti culturali del Primo Novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Malato, E., Vol.16, pp. 1017-1140, Roma-Milano, Salerno Editrice/Il Sole 24 ore, 2005.

per le generazioni future “dalle campagne di sangue che fecero la Patria e dall’epoca delle battaglie”<sup>221</sup>.

Il testo di Marinetti che riportiamo ne è una riprova:

Le voci che si levano dal Mondo, i moti che il Mondo medesimo inaugura per opera dell’Umanità rivelata, suscitano echi e proiettano miraggi di meraviglia sulla distesa delle vicende a venire. Anche i profili delle cose, degli esseri, degli eventi sembrano mutarsi. La Poesia di tutto ciò è presaga. I Poeti, del presagio, vanno spasimando. Oggi, più che mai, non fa dell’arte se non chi fa della guerra. Degne di gloria non appaiono che le fronti erette a violentare il Mistero, a gettare la sfida verso le mostruosità tentatrici dell’Impossibile. In Italia, nel paese di tutte le tirannidi intellettuali e morali, è sacro dovere combattere sempre e dovunque con l’arma della Poesia: di una Poesia libera, emancipata da tutti i vincoli tradizionali, ritmata alla sinfonia dei comizi, delle officine, delle automobili, degli aeroplani volanti.<sup>222</sup>

Sul piano prettamente formale, alla poesia futurista non basteranno più “le diversissime e imprevedute longitudini nè l’assoluta libertà di accentuazione nè la distruzione del sonetto,

---

<sup>221</sup> *TIF*, pp. 28-29.

<sup>222</sup> Marinetti, *TIF*, p. 28.

dell'endecasillabo, della terzina, delle forme poetiche riviste e superate o sequenze di misure numerate", <sup>223</sup> ma:

un lirismo rapidissimo, brutale e immediato, un lirismo che a tutti i nostri predecessori deve apparire come antipoetico, un lirismo telegrafico, che non abbia assolutamente alcun sapore di libro e, il più possibile, sapore di vita. Da ciò, l'introduzione coraggiosa di accordi onomatopeici per rendere tutti i suoni e rumori anche i più cacofonici della vita moderna.<sup>224</sup>

Il grande dibattito sul *verso libero* genera una ricca bibliografia futurista del primo periodo; tra le tante opere segnaliamo: *Aeroplani* (1909) di Paolo Buzzi<sup>225</sup>, *L'incendiario* (1910) di Aldo Palazzeschi; *Poesie elettriche* (1911) di Corrado Govoni; *Il canto dei motori* (1912) di Luciano Folgore, *Cavalcando nel sole* (1914) di Enrico Cavacchioli; mentre Gustavo Botta e Decio Cinti traducono in versi liberi i libri di poesia francese di Marinetti.<sup>226</sup>

Nella ricostruzione di questo importante dibattito sulla poesia italiana dei primi del Novecento, un utile riferimento è

---

<sup>223</sup> *Op. cit.*, p. 29.

<sup>224</sup> Marinetti, *Distruzione della sintassi*, ora in *TIF*, p.76.

<sup>225</sup> Sulla figura di Buzzi ed i suoi rapporti con il Futurismo, cfr. Salsano, R., *Trittico futurista. Buzzi, Marinetti, Settimelli*, Roma, Bulzoni editore, 2006.

<sup>226</sup> Per un profilo di questi autori cfr. *Dizionario del Futurismo*, *op.cit.*.

rappresentato dalla selezione fatta da Edoardo Sanguineti per *Poesia del Novecento* (1969).<sup>227</sup>

Dalle scoperte tecnologiche come il telegrafo, il telefono, il treno, le macchine, gli aeroplani, il cinema, i giornali, i futuristi traggono linfa ispiratrice, come si può vedere nel Manifesto, *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà* (1913),<sup>228</sup> di Marinetti:

sulla rinnovazione completa della sensibilità umana, rinnovazione che ha avuto luogo a causa delle grandi scoperte scientifiche. Un uomo comune puo' muoversi con una giornata di treno da una piccola città morta con piazze deserte dove il sole, la polvere e il vento si divertono in silenzio, a una grande capitale piena di luci, di gesti e di gridi... l'abitante di un paese alpestre puo' angustiarsi ogni giorno grazie a un giornale con i

---

<sup>227</sup> Sanguineti, E., *Poesia del Novecento*, Bari, Laterza, 1969. La sezione dedicata al verso libero comprende solo Lucini, considerato giustamente il più importante; Govoni e Palazzeschi rientrano al contrario nella sezione *tra liberty e crepuscolarismo*; i poeti futuristi scelti sono Marinetti, Cavacchioli, Folgore, Buzzi, Boccioni, Soffici, Farfa e Fillia. Altra selezione molto simile a questa è la ormai classica antologia, *Poeti d'oggi*, raccolta nel 1920 da G. Papini e P. Pancrazi. Per il suo *Parnaso* Sanguineti sceglie Cavacchioli della prima generazione futurista e Farfa e Fillia della seconda. Un'indicazione essenziale che si aggiunge nelle selezioni più ampie delle antologie, dominate da Marinetti, sono *I poeti futuristi* del 1912 per il verso libero e *Nuovi poeti futuristi* nel 1925 per le parole in libertà. Maggiori approfondimenti si possono trovare nelle antologie più tardive, come quelle preparate da Vanni Scheiwiller nel 1958 e da Giuseppe Ravegnani nel 1963 o da Ruggero Jacobbi nel 1968. A loro volta queste selezioni si possono integrare nel saggio, *Il futurismo fiorentino*, pubblicato nel 1969 dalla rivista di G. B. Vicari, *Il caffè*, che recupera altri *liberiversisti* e autori di parole in libertà, come Correnti, Guizzidoro, Rognoni, Trilluci, Scaparro.

<sup>228</sup> Ora in *TIF*, p. 66.

rivoluzionari cinesi, le suffragette di Londra e New York, il dottor Carrel e le eroiche slitte degli esploratori polari. L'abitante vile e sedentario di una qualsiasi città di provincia puo' procurarsi l'ebbrezza del pericolo vedendo una battuta di caccia nel Congo in una sessione di cinema. Puo' ammirare atleti giapponesi, pugili di colore, inesauribili eccentrici americani, elegantissime parigine, spendendo soltanto un franco in un teatro di varietà. Sdraiato poi nel suo letto borghese puo' godere della lontanissima e costosa voce di un Caruso o di un Burzio<sup>229</sup>.

Il ritmo rapido delle *parole in libertà* e la illimitata immaginazione di una *poetica senza fili* deve dunque rompere le distanze, moltiplicando le ambizioni, rendendo i desideri illimitati, insieme all'inaccessibile e all'irrealizzabile; le discipline sportive divengono il mezzo per raggiungere il senso dell'illimitato, che viene trasmesso attraverso la passione per il record.

L'esaltazione della bicicletta, dell'automobile, oltre ad essere oggetto del nuovo immaginario collettivo, è alla base dei nuovi componimenti poetici e delle raffigurazioni pittoriche, instaurando una sorta di *mimesis* tra la realtà fatta di tubi metallici, di ruote e degli altri ritrovati tecnici ed il verso futurista che:

---

<sup>229</sup> Marinetti, *Distruzione della sintassi*, in *TIF*, pp. 65-66.

farà scoppiare il tubo del periodo, le volvole della punteggiatura e i bulloni regolari dell'aggettivizzazione. Manate di parole essenziali senza alcun ordine convenzionale. Unica preoccupazione del narratore rendere tutte le vibrazioni del suo io. Se questo narratore dotato di lirismo avrà inoltre una mente popolata di idee generali, involontariamente allaccerà le sue sensazioni con l'universo intero sconosciuto o intuito da lui. E per dare il valore esatto e le proporzioni della vita che ha vissuta, lancerà delle immense reti di analogie sul mondo. Egli darà così il fondo analogico della vita, telegraficamente, cioè con la stessa rapidità economica che il telegrafo impone ai reporters e ai corrispondenti di guerra, pei loro racconti superficiali.<sup>230</sup>

I presupposti della poetica *dell'immaginazione senza fili e delle parole in libertà* sono presenti già nel *Discorso ai triestini*,<sup>231</sup> del 1909, in cui Marinetti sosteneva:

la nostra poesia è poesia essenziale e totalmente ribelle alle forme usate. Bisogna distruggere i binari del verso, far saltare in aria i ponti delle cose già dette, e lanciare le locomotive della nostra ispirazione, alla ventura,

---

<sup>230</sup> *Op. cit.*, pp. 70-71.

<sup>231</sup> Ora in *TIF*, p. 245.

attraverso gli sconfinati campi del Nuovo e del Futuro!  
Meglio un disastro splendido, che una corsa  
monotona, quotidianamente ripresa! Già troppo a  
lungo furono sopportati i capi-stazione della poesia, i  
controllori di strofe-letto, e la stupida puntualità degli  
orari prosodici.

Insieme ai presupposti teorici della sintesi e  
dell'analogia:

Per immaginazione senza fili, io intendo la libertà  
assoluta delle immagini o analogie, espresse con parole  
slegate e senza fili conduttori sintattici e senza alcuna  
punteggiatura... L'analogia è amore profondo che  
unisce le cose distanti, apparentemente diversi e ostili.  
Le immagini non sono fiori da scegliere e cogliere con  
parsimonia, bensì costituiscono lo stesso sangue della  
poesia che deve essere una continuazione ininterrotta  
di immagini nuove. Quanto più vaste sono le relazioni  
delle immagini, per tanto più tempo conservano la loro  
forza di stupore.<sup>232</sup>

In sintesi, *l'immaginazione senza fili e le parole in libertà*<sup>233</sup>

---

<sup>232</sup> *Morte del verso libero*, in *TIF*, p. 72 e *passim*.

<sup>233</sup> *TIF*, p. 65 e *passim*.

ci introducono nell'essenza della materia: non si tratta di umanizzare animali, vegetali, minerali, ma di animalizzare, vegetalizzare, mineralizzare, fondere lo stile facendolo vivere con il modo di vita della materia, restituendo la psicologia intuitiva della materia.

La riflessione sul verso libero sembra un fiume in piena che porta con sé nuove *espressioni letterarie* come le metafore condensate, le immagini telegrafiche, le somme di vibrazioni, i vincoli del pensiero, i ventagli di movimenti, le dimensioni, pesi, misure, velocità di sensazioni da cui si dipanano mille rivoli problematici che lo stesso Marinetti tende a canalizzare soprattutto per quanto riguarda il riferimento alla tradizione:

tra i versi di Omero e quelli di d'Annunzio non esiste differenza sostanziale. Le nostre tavole parolibere, invece, non contengono più la successione narrativa ma la poliespressione simultanea del mondo.<sup>234</sup>

Viene così introdotta una *neue Weltanschauung*,

una valutazione essenziale dell'universo come somma di forze in moto che si intersecano al traguardo cosciente del nostro *io* creatore e vengono

---

<sup>234</sup> *TIF*, p. 65.



simultaneamente notate con tutti i mezzi espressivi che  
sono a nostra disposizione.<sup>235</sup>

Una visione del mondo che viene confermata sul piano  
formale da una inversione stilistica, come si può vedere nel  
seguinte testo:

*Luna (Giallo vecchio)*

*a*

*picco*

*sussulti bianchezza ronzii nascita esasperazione*

*di 4 globi elettrici sospesi sul treno fermo*

*in stazione galleggiante del ferry-boat*

*Luna (Latte sporco)*

*a*

*picco*

*luce sufficiente correggere bozze del mio*

*libro su Adrianopoli*

*no no nausea . . .{...}*<sup>236</sup>

---

<sup>235</sup> Marinetti, F. T., *La tecnica della nuova poesia*, ora in *TIF*, p. 212.

<sup>236</sup> F. T. Marinetti, *Testi creativi*, in *TIF*, pp. 646-647.

Il vitalismo futurista nel suo narcisismo nostalgico si associa all'ascesa zaratustriana di nietzscheana memoria,<sup>237</sup> incrociando le rovine d'Europa per entrare in una dimensione mitologica e palingenetica che richiama le grandezze di una geografia e di una storia che appartengono al mito, come quelle dell'Asia,

sparpagliando lontano le orde terrorizzate di Podagra  
e di Paralisi, come i seminatori gettano la semente con  
un gran gesto circolare [ per salire] sulla cima del  
Gorisankar<sup>238</sup>,

perchè quello che i futuristi cercano nello spirito nuovo è un sentimento di nostalgia della novità assoluta.

Nel paradigma teorico futurista, descritto ampiamente in *Distruzione della sintassi*, Marinetti parla di coscienze *molteplici e simultanee* in uno stesso individuo che segnano la nuova sensibilità futurista: il senso globale e mondiale viene interpretato coerentemente in questa espressione, visto che l'uomo moderno corre in modo più veloce che nel passato e coglie simultaneamente elementi della realtà in maniera rapida e sintetica, al di là della sua stessa percezione, tanto da far

---

<sup>237</sup> Nietzsche, F. W., *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi, 1980.

<sup>238</sup> Marinetti, F. T., *Uccidiamo il chiaro di luna*, TIF, pp.21-26.

pensare ad una nuova metafisica *dell'eterna velocità onnipresente*, completamente ignorata e sconosciuta in passato.

La simultaneità come motivo poetico viene usata, prima della guerra, in modo alquanto vaga: ci si limita a giustapporre in una poesia tradizionale o nelle parole in libertà, denominazioni di luoghi geograficamente lontani fra loro. Ma durante il conflitto e subito dopo la guerra questo stesso motivo assume un certo rilievo nelle sintesi del teatro futurista, come anche nei manifesti *La cinematografia futurista* (1916) e *Il teatro futurista radiofonico* (1933, lo stesso anno in cui Marinetti pubblica i Poemi simultanei). Invece la simultaneità degli anni prebellici influenza, se non la forma, la visione futurista dell'uomo. Il pilota, il telegrafista, il corrispondente e simili vengono visti come rappresentanti del sentimento mondiale dell'umanità moderna, e Mafarka, e con lui gli altri superuomini futuristi di tipo nietzcsheano, viene sempre più sostituito da *L'Homme multiplié par lui-même, ennemi du livre [...] élève de la Machine'* (*Le futurisme*). Questa è una conseguenza logica della modernolatria dei futuristi e della loro fede nella dea Velocità. Si deve anche osservare che questo 'uomo

moltiplicato' è fatto di parti sostituibili ed è quindi teoricamente immortale.<sup>239</sup>

Gli aspetti teorici presentati nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista*<sup>240</sup> vengono tradotti in un linguaggio che assorbe il testo frammentato sul piano fonetico e lo scompone nelle sue parti essenziali, come dimostra una dei più noti testi dell'avanguardia italiana:

*"ZANG TUMB TUUUM*

*Adrianopoli Ottobre 1912*

*Parole in libertà*

***Correzione***

***di bozze + desideri***

*Nessuna poesia prima di noi*

*colla nostra immaginazione senza fili parole in libertà vivaaaaAAA il*

*FUTURISMO fi-finalmente finalmente finalmente finalmente finalmente*

***FINALMENTE"...***<sup>241</sup>

---

<sup>239</sup> Bergman, P., *op. cit.*, p. 122.

<sup>240</sup> Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 11 maggio 1912.

<sup>241</sup> Marinetti, F. T., *Zang Tumb Tumb*, in *TIF*, p. 639.

I versi futuristi rompono la *gabbia* delle forme e dello stile tradizionali del *segno-potere*, sostenendo che

1. Bisogna distruggere la sintassi disponendo i sostantivi a caso, come nascono.
2. Si deve usare il verbo all'infinito, (...)
3. Si deve abolire l'aggettivo, (...)
4. Si deve abolire l'avverbio. (...)
5. Ogni sostantivo deve avere il suo doppio, (...)
6. Abolire anche la punteggiatura, (...) <sup>242</sup>

Le *parole in libertà* presuppongono l'esigenza di una lingua telegrafica, secca, laconica, dando libero sfogo ad analogie e ad una *immaginazione senza fili*, in cui gli aggettivi avranno una funzione di segnali, divisi in tre precise categorie: *aggettivo-semaforo*, *aggettivo-faro* e *aggettivo-atmosfera*.

Bisogna dunque abolire nella lingua tutto ciò che essa contiene in fatto di immagini stereotipate, di metafore scolorite, e cioè quasi tutto (...)  
Distruggere nella letteratura l'"io", cioè tutta la psicologia. L'uomo completamente avariato dalla biblioteca e dai musei, sottoposto a una logica e

---

<sup>242</sup> *Op. cit.*, pp. 46-49.

ad una saggezza spaventose, non offre  
assolutamente più interesse alcuno<sup>243</sup>.

A completamento di questo discorso, riportiamo la  
seconda parte di *Zang Tumb TUUUM*, che racchiude nelle  
sue forme ritmate la nuova poetica futurista<sup>244</sup>:

tung tung zang panache

Stop

(frenamento istintivo sussulto agonia dello  
chauffeur)

½ d'automobile 3

ruote brucare tranquillamente biondezze foraggi

ironie d'un villaggio 306 anni

stupidità del paesaggio montagnoso

prendere mio automobile per rovine vallate

di Girgenti stringerlo nelle braccia dei suoi

ruscelli alberi erbe

correggere bozze no no ecco

ECCO

Le bozze come sono per RIPULIRE il

---

<sup>243</sup> *Ibidem*, pp. 48-50.

<sup>244</sup> Marinetti, F.T., *ZANG TUMB TUUUM*, in *TIF*, p. 653.

mio CARO carburatore superstite ...

La rivoluzione sintattica e grammaticale è sostenuta dal forte uso dell'onomatopea che richiama i collages dei pittori futuristi; nella scrittura si evidenziano segni matematici, + - x, per sottolineare la *simultaneità* dei versi e la spontaneità parolibera:

#### **Correzione**

**di bozze + desideri**

**in velocità**

[...]

ferry – boat – balena                      partenza della

stazione galleggiante                      solidità

del mare di quercia piallata

indaco                      venti-

lazione (**insensibile quotidiano metodico**

**serico imbottito metallico trepidante**

**ritagliato impacchettato cesellato**

**nuovo)**                      accensione di un ve

liero = lampada a petrolio + 12 para

lumi bianchi + tappeto verde + cerchio  
 di solitudine serenità famiglia  
 metodo d'un secondo veliero prua lavorare  
 al tornio il metallo del mare  
 trucioli di schiuma abbassarsi della tempera-  
 tura = 3 ventagli al disopra dei Monti  
 Calabri (AZZZZZZURRRRRRO LENTO  
 INDUL-  
 GENTE SCETTICO)  
 Macerie di Messina nello stretto<sup>245</sup>.

Il *lirismo multilineo* apporta una totale inversione  
 nello stile grafico, tracciando solchi sul foglio che  
 richiamano tratti pittorici:

M

U

T O

H

---

<sup>245</sup> In *TIF*, p. 645.



**D**

**R**

**A**

L<sup>246</sup>

Gli stessi stati d'animo e le sensazioni fisiche del poeta si rispecchiano nella nuova simbologia grafica, perchè:

Ogni riga contiene un tipo diverso di sentimenti o di sensazioni, e il lettore può seguire le impressioni compresenti abbracciando con lo sguardo un gruppo di righe. Se, per es., è predominante una catena di sensazioni ed analogie visive, questa verrà stampata più nettamente, mentre la catena di sensazioni acustiche verrà resa con caratteri più grandi di quelli usati per la catena dei fenomeni olfattivi; questi ultimi, a loro volta, domineranno le catene che indicano il peso o la dispersione degli oggetti.<sup>247</sup>

---

<sup>246</sup> *Op. cit.*, p. 707.

<sup>247</sup> Bergman, P., *op. cit.*, p. 123.

La parola si lascia trascinare dal fluire libero di  
pensieri attraverso un'immaginazione *slegata*:

## INDIFFERENZA

**di 2 rotondità sospese**

SOLE + PALLONE

FRENATI

giganti      fumo      scintille

di      di

fiamme      colonne      spirali

villaggi      turchi      incendiati

grande T

rrrrrrrronzzzzzzante      d'un      monoplano  
bulgaro

+ neve di manifesti

Noi, Bulgari, facciamo la guerra al  
governo

Ottomano che è incapace di governare  
con-

venientemente. Noi non siamo contro [...]<sup>248</sup>

A questa libera immaginazione segue una logica matematica che intenta dare forma di equazione ai pensieri:

orizzonte = trivello acutissimo del sole + 5 ombre  
triangolari (1km di lato) + 3 losanghe di luce  
rosea + 5 frammenti di colline + 30 colonne di  
fumo + 23 vampe<sup>249</sup>.

Le proposizioni formali del *verso libero* e delle *parole in libertà* si intrecciano strettamente ad una terza formulazione poetica che si delinea nei *quadri paroliberi*. Pertanto, le *parole in libertà* si dispongono come un flusso rettilineo continuo:

Mezzogiorno 3/4 flauti gemiti canicola tumb tumb  
allarmi Gargaresch rompersi crepitazione marcia,<sup>250</sup>  
mentre i quadri di parole in libertà compongono organicamente  
la pagina formando ritmi figurativi:

---

<sup>248</sup> *Op. cit.*, p. 712.

<sup>249</sup> *Ibidem*, 766-772.

<sup>250</sup> Ora in *TIF*, p. 46 e *passim*.

la mongolfiera prigioniera turca ha una forma circolare e realizza visibilmente la sfera che si divide ad una "altezza di 400 m., attraversata da "vibbrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrare" che provengono dai TSF composti verticalmente per indicare i segnali dell'unione della *telegrafia senza fili*.<sup>251</sup>

I quadri delle parole in libertà costituiscono i primi esempi di un'arte visuale, totalmente diversa dal verso libero e dalle parole in libertà, perchè rientrano nei limiti dell'arte figurativa, quindi sono opere da osservare e non da leggere.

In loro si trova un grande ed eccezionale valore figurativo-letterario, così come viene prefigurato in *Zang tumb tuum*, in *Otto anime in una bomba*, nel romanzo *La ellisse e la spirale* di Paolo Buzzi, in *Caffè concerto* di Cangiullo, in *Archi voltaici* di Volt.

La diffusione di questi contenuti viene data dalle riviste futuriste, come *Italia futurista*, in *Noi*, *Campo grafico*, che riportano le opere di autori del movimento.

I Quadri Paroliberi evidenziano verbalizzazioni corte, essenziali, sintetiche, rispecchiamenti di stati d'animo diversi, parole in libertà che senza punteggiatura e con un forte contrasto di tempi raggiungono il massimo dinamismo polifonico insieme all'uso del sostantivo col doppio caso e

---

<sup>251</sup> *Op. cit.*, p. 639 e *passim*.

l'aggettivo *bivalente*, che concorda col sostantivo precedente e col sostantivo susseguente.<sup>252</sup>

*...(Goloso Salato Purpureo Falotico Inevitabile*

*Inclinato Imponderabile Fragile Danzante*

*Calamitato)* spiegherò queste parole voglio dire che

cielo mare montagne sono golosi salati purpurei ecc. e

che io sono goloso salato purpureo ecc. tutto ciò fuori

di me ma **anche in me** totalità simultanea sintesi

assoluta = superiorità della mia poesia su tutte le altre

stop

Villa San Giovanni

cattura + pesca + ingoiamento del treno-pescecan

immaginarlo spingerlo nel ferry-boat-balena

partenza della stazione galleggiante

solidità del mare di quercia piallata

indaco ventilazione

*(Insensibile Quotidiano Metodico Serico*

*Imbottito*

*Metallico*

*Trepidante*

*TitagliatoImpacchettato Cesellato Nuovo)*

accensione di un veliero = lampada a petrolio + 12

paralumi bianchi + tappeto verde + cerchio di

solitudine serenità famiglia...<sup>253</sup>

---

<sup>252</sup> Per un'analisi più approfondita dei testi creativi futuristi con *quadri e parole in libertà*, rimandiamo alla raccolta completa di *Testi creativi* di Marinetti, in *TIF.*, pp. 637-918.

<sup>253</sup> Marinetti, *Correzione di bozze + desideri in velocità*, in *TIF*, pp. 644-645.

Nel suo scritto, *Gli indomabili*,<sup>254</sup> Marinetti, chiarisce scansioni e tempi dei *quadri paroliberi*:

un campo di ricerche difficilissime, piene di incertezze, lontane dal successo e dall'approvazione del pubblico. Tentativi eroici dello spirito che si proietta al di fuori di tutte le sue norme di logica e comodità.

Dalle nostre parole in libertà nasce il nuovo stile italiano sintetico, veloce, simultaneo, incisivo, il nuovo stile liberato assolutamente da tutti i fronzoli e paludamenti classici, capace di esprimere integralmente la nostra anima di ultra-veloci vincitori di Vittorio Veneto. Distruzione del periodo a scalini, drappeggi e festoni. Frasi brevi senza verbo. La punteggiatura impiegata soltanto per evitare l'equivoco. Alcune parole isolate fra due punti perchè si trasformino in ambiente e atmosfera.<sup>255</sup>

La forza e validità di queste creazioni poetiche saranno fatte proprie dai movimenti delle avanguardie politico-culturali degli anni Sessanta e Settanta, che attualizzeranno la carica esplosiva delle *parole in libertà* e la creatività dei *Quadri Paroliberi*

---

<sup>254</sup> *Op. cit.*, pp. 921-1012.

<sup>255</sup> *Ibidem*, p. 923.

in una nuova sperimentazione linguistica che li avvicineranno molto ai primi momenti dell'attività creativa futurista.<sup>256</sup>

---

<sup>256</sup> Per un approfondimento su questi temi, cfr. il saggio di Salaris, C., *Il movimento del '77 e la creazione poetica*, Udine, Edizioni AAA, 1997. Per un riferimento ad autori ed avanguardie, ci si può rifare ai testi del *Gruppo '63*, tra cui vanno annoverate le opere di autori, come Eco, Balestrini, Sanguineti, Giuliani.

## IV.

### La ricezione futurista

Nella fase iniziale della sua teoria, Marinetti ed il movimento d'avanguardia rappresentano un modello di modernità, *l'esprit nouveau* che l'arte e la società del nuovo secolo tentano di definire, avendo raggiunto con i suoi proclami teorici una larga accoglienza internazionale, grazie soprattutto al precedente inserimento nei circoli intellettuali europei e a uno stretto contatto con i più noti esponenti delle nascenti avanguardie europee.

In questo modo la figura di Marinetti si presenta come quella dell'unico intellettuale di respiro europeo che l'Italia ha espresso agli inizi del XX secolo, influenzando correnti di pensiero artistico che accolsero i contenuti della sua teoria applicandola alle rispettive realtà culturali dei loro Paesi.

È certo che la ricezione del Futurismo nei diversi contesti culturali, europei ed extraeuropei<sup>257</sup>, ebbe senz'altro sviluppi diversi da quelli concepiti dal fondatore del movimento, ma furono altrettanto evidenti le influenze su molte avanguardie e suoi protagonisti in Paesi come il Portogallo (F. Pessoa)<sup>258</sup>, in

---

<sup>257</sup> Sulla diffusione del Futurismo nei differenti contesti intellettuali europei è lo stesso Marinetti a dare delle utili indicazioni nel testo *Il Futurismo in Spagna, a Londra, Parigi, Berlino, Mosca*, ora in *TIF*, pp. 590- 592.

<sup>258</sup> Si pensi a tutta la riflessione e produzione orfica di Pessoa ed alla sua dichiarata appartenza al *marinettismo*, per tutti valga il poema, *Marinetti*



Spagna (Guillermo de Torre, Gómez de la Serna, Giménez Caballero)<sup>259</sup> ed in molte regioni dell'America latina, attente a tutte le novità che giungevano dall'Europa, valga per tutte il caso del Perú e di J.C. Mariátegui, uno dei suoi più acuti intellettuali, grande conoscitore delle vicende letterarie italiane e capace di cogliere, grazie anche alla ricezione della teoria gramsciana, gli aspetti essenziali del *modernismo* marinettiano così come quelli del *passatismo* futurista, una volta assorbito dal fascismo<sup>260</sup>.

Nel contesto delle avanguardie europee, certamente uno dei paesi con cui Marinetti ed il suo movimento stabiliscono forti legami è rappresentato dalla Russia, il continuo

---

*académico*, cfr, ora in Pessoa, F., *Una sola moltitudine*, traduzione e cura di Tabucchi A. e de Lancastre, M.J., Milano, Adelphi, 1984.

<sup>259</sup> Cfr. di Guillermo de Torre il saggio fondamentale per la contestualizzazione dell'avanguardia spagnola ed europea: *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925, ampliato poi in *Historia de la literatura de vanguardia* (3 voll), Madrid, Guadarrama, 1974; ma anche il saggio di Videla, G., *El Ultraísmo*, Madrid, Gredos, 1971, che ricostruisce i legami dell'avanguardia spagnola e quella internazionale con particolari riferimenti all'*Ultraismo* di Vicente Huidobro e delle riviste *Grecia*, *Cervantes*. Di Ramón Gómez de la Serna, oltre a *las Greguerías*, si veda *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975 (pubblicato nel 1931). Sull'avanguardia spagnola in generale e sui rapporti con il Futurismo italiano sono di utile consultazione: *Los vanguardistas españoles*, selección de Buckley, R. e Crispin, J., Madrid, Alianza Editorial, 1973; Bonet, J.M., *Historia de la vanguardia española*, Madrid, Alianza editorial, 1978 e la traduzione del testo di Marinetti, F.T., *España veloz y Toro futurista*, traducción, introducción y notas de Peña, V., Granada, Comares, 1995. Di utile consultazione è anche il testo di AA.VV., *Ludus, gioco, sport, cinema nell'avanguardia spagnola*, a cura di Morelli, G., Milano, Jaca Book, 1994.

<sup>260</sup> Mariátegui, J.C., *El artista y la época*, Lima, 1959, ora in *Opere complete*, Roma, Savelli, 1977.

peregrinare in Europa del fondatore del Futurismo lo porta già nel 1914 a dare una serie di conferenze.

L'atto di nascita del Futurismo russo risale a prima del viaggio marinettiano e consiste nella pubblicazione dell'antologia di giovani poeti dello *Schiaffo al gusto comune* del 1912, tra cui Burljuk, Majakovskij e Chlebinov e Kručënych.<sup>261</sup>

Nelle teorie letterarie di questi giovani autori si trovano temi comuni al Futurismo italiano prima dello scoppio della Rivoluzione d'Ottobre con un forte anelito antitradizionale ed una chiara esigenza di rinnovamento e modernità.

Il dibattito che si svilupperà in seguito, nell'ambito del formalismo russo, dimostrerà le difficoltà di applicare i temi del Futurismo italiano al contesto storico russo che, sotto la spinta di ben altra ideologia politica, vedrà prima il protagonismo e poi la scomparsa dei suoi esponenti, prendendo ben altre pieghe rispetto al movimento avanguardista italiano.<sup>262</sup>

Valga per tutti, come momento di differenziazione, l'entrata di Marinetti all'Accademia d'Italia cui farà da contrasto il suicidio di Majakovskij.<sup>263</sup>

---

<sup>261</sup> Cfr. De Michelis, M., *Le avanguardie artistiche del '900*, op. cit.; Ripellino, M. A., *Poesie di Velimir Chlebnikov*, a cura di, Torino, Einaudi, 1968. Anche Jakobson, R., *Una generazione che ha ucciso i suoi poeti*, Torino, Einaudi, 1977.

<sup>262</sup> Cfr. le riflessioni di Trockij, L., in *Letteratura e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973.

<sup>263</sup> Sulla diffusione internazionale del futurismo sarà di utile consultazione anche il testo dello stesso Marinetti, *Il Futurismo in Spagna, a Londra, Parigi, Berlino, Mosca*, ora in *TIF*, pp. 590-592.

A conferma dei contatti e delle intese comuni, soprattutto nella prima fase teorica, ma anche delle diversità esistenti sin dalle origini tra i due movimenti futuristi, uno dei più acuti conoscitori del mondo culturale russo, il critico A. M Ripellino, sottolinea come

gli scavi accaniti nei cunicoli del linguaggio, l'avversione per la guerra e per le ubbie imperialistiche, l'accento di rivolta sociale e il colorismo sfacciato delle immagini davano un carattere del tutto originale alla creazione dei cubofuturisti. Le formule trepidanti di Marinetti non trovarono seguaci tra i poeti russi, mentre i suoi manifesti sul teatro ebbero grandissimo esito tra i registi d'avanguardia dopo la rivoluzione.

Quando Marinetti arrivò a Mosca, ben pochi futuristi gli resero omaggio: alla stazione c'era solo Sersenevic, più tardi caposcuola dell'immaginismo. Venuto in Russia come un generale in visita a un avamposto remoto, con la certezza di incontrarvi schiere di accolti, egli non ebbe contatti con quel drappello riottoso, ma fu travolto dalla folla entusiastica e ammanierata dei ricevimenti e dei banchetti, che si appassionava dei suoi gesti oratori, del suo ingegno

polemico, senza prestar fede alcuna ai ritornelli del futurismo.<sup>264</sup>

Dopo la Rivoluzione d'Ottobre molti scrittori futuristi russi, fra cui lo stesso Majakovskij, salutarono con entusiasmo i nuovi ideali,

ma il "comfuturismo", per fare un esempio, si discosta così decisamente dal precedente futurismo russo, tanto nei contenuti quanto nelle forme, che anche in questo caso il termine futurismo perde molte delle sue connotazioni originarie. I futuristi ortodossi, dal canto loro, non forniranno più al dibattito estetico - letterario contributi degni di rilievo. Quanto la nozione stessa di futurismo fosse ormai svuotata di senso risulta chiaro se si riflette che tale termine viene ormai usato per indicare tanto una letteratura fascista quanto una socialista.<sup>265</sup>

Nei suoi viaggi Marinetti portò sempre lo spirito propagandistico che contraddistinse la sua azione nell'intento di *universalizzare* la sua teoria in un anelito cosmopolita che ben presto si scontrò con il suo acceso nazionalismo.

---

<sup>264</sup> Ripellino, A.M., *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi, II ed., 2002, p. 26.

<sup>265</sup> Bergman, P., *Ibidem*, p.118.

Non sempre vi riuscì, perchè il corso della storia delle diverse avanguardie vide intraprendere strade diverse, che nelle loro declinazioni nazionali assunsero contenuti spesso in contraddizione con i principi iniziali.

V

*CÓMO SE SEDUCE A LAS MUJERES*

## V.1. Introducción

### V.1.a.

#### Las ediciones

La primera edición de la obra de Marinetti, *Come si seducono le donne*, aparece en 1917 en Florencia, publicada por la Editorial Vallecchi, Edizioni di Centomila Copie. Esta es la edición que nosotros hemos traducido y que figura en el Apéndice del presente trabajo, porque representa dentro del rico panorama literario marinettiano una auténtica innovación, al pasar de un género creativo-poético a otro de carácter narrativo-didascálico.

Marinetti quiere con esta obra presentar un “manual bélico-erótico” para acompañar y animar a los soldados italianos en el frente durante la Primera Guerra Mundial: “cada soldado lo lleva en su mochila”.

La obra, debido a su enorme difusión, suscita una gran polémica dentro del numeroso grupo de artistas y escritoras pertenecientes al movimiento futurista, en el que se encuentran en primera fila Rosa Rosà y Enif Robert, cuyas intervenciones se recogen en la segunda edición del libro que publica en 1918 la

Editorial Cappelli, Rocca San Casciano y que, dado su interés, hemos creído conveniente incluir también en un Apéndice.

Este debate tiene lugar en la revista *L'Italia futurista* y permite a las protagonistas del movimiento mostrar sus opiniones sobre la problemática de la mujer en la sociedad contemporánea y sobre el papel que Marinetti le otorga para definir una efectiva liberación de la mujer en relación con el rol que desempeña en la sociedad tradicional.

El resultado de estas discusiones lleva a las mujeres futuristas a reconocer la importancia de las afirmaciones marinettianas, aceptando su teoría revolucionaria con una total adhesión. El texto de Marinetti de esta edición de 1918 es prácticamente el mismo que el de 1917, la aportación del debate corresponde al editor, así como la definición del autor Marinetti que figura en la portada debajo de su nombre: *Futurista al fronte*.

En 1920 aparece una nueva edición de la obra, publicada por la editorial Sonzogno de Milán, con el título de *Come si seducono le donne e si tradiscono gli uomini*. En esta edición Marinetti añade un prólogo en el que explica su intención de escribir un libro de patriotismo revolucionario, capaz de suscitar en todos los jóvenes combatientes una “obsesionante necesidad de heroísmo y originalidad”, subrayando que se trata de un libro dirigido a las masas y a los jóvenes que, precisamente por serlo, odian la retórica y quieren divertirse.



Marinetti reafirma su *espíritu juvenil*, rasgo común a todo el movimiento nacionalista italiano y más tarde presente también en el fascismo mussoliniano, declarando que su primera intención es escribir para los jóvenes de un modo que él considera “ultradivertido”, demostrando cómo “el valor y el asalto constituyen un encanto irresistible para el bello sexo”.

Según Marinetti, heroísmo y audacia son la base de la seducción y la enseñanza que quiere llevar a los combatientes en esa época de guerra, tratando de despojarse de toda objeción moralista y *passatista*. Es consciente de que su tesis, “la guerra centuplica el sabor de la mujer”, sería un anacronismo antes de esa guerra en concreto.

En este mismo prólogo ejemplifica y habla del clamoroso éxito de la primera edición y dice que fue el “evangelio salvaje de todos los héroes de 20 años”.

En esta edición de 1920 se mantienen los mismos capítulos, con algunas variantes respecto a las ediciones anteriores y añade una serie de capítulos que, él mismo dice, escribió en el invierno de 1919-1920 y que sirven para afianzar su teoría: *La donna e la biancheria*, *L'amore e l'odore*, *Donne complementari e cuore a compartimenti stagni*, *Come si tradiscono gli uomini* que recoge en el título general de la obra, y *Sedurre o essere sedotto*.

Estos breves capítulos intentan ejemplificar el arte de la seducción concentrando la atención en algunos aspectos

íntimos de la mujer. El primero de estos capítulos *La donna e la biancheria* está estrictamente relacionado con el siguiente, *L'amore e l'odore*; en ellos Marinetti subraya la importancia de la pasión que prevalece sobre cualquier otro aspecto, como puede ser el olor o la lencería. Lo que efectivamente cuenta es la conquista del cuerpo que va más allá del buen o mal olor, porque una mujer no soporta a un hombre que quiere olfatear su cuerpo, "lo que más desea es que la mire y la toque".

En el capítulo *Donne complementari e cuore a compartimenti stagni*, Marinetti hace hincapié en su capacidad seductora a través de un episodio que vivió en París cuando conoció, gracias a una amiga francesa, a una joven virgen italiana.

Una vez más, en esta historia aparece la astucia del fundador del Futurismo demostrando que se puede fingir una buena amistad con dos mujeres y seducir a la más interesante; cuando la amiga francesa descubre el engaño, escribe indignada una carta a Marinetti a la que el seductor contesta como si estuviera pronunciando un discurso sobre "la potencia del corazón futurista" ante un público burgués compuesto principalmente por intelectuales y mujeres neuróticas.

La esencia del discurso se basa en uno de los elementos principales de la teoría futurista: la centuplicación metódica de la vida, según la cual la experiencia existencial de la nueva época tecnológica permite el enlace con diferentes elementos

que se unen transformándose en una nueva experiencia de vida: “esta es la verdadera esencia futurista”.

Los dos últimos capítulos de esta edición, *Come si tradiscono gli uomini*<sup>266</sup> y *Sedurre o essere sedotto*<sup>267</sup>, representan una auténtica novedad y un complemento a las reflexiones de Marinetti, en apoyo a su teoría en relación con la debilidad del hombre frente al papel de la mujer en la sociedad moderna y a la responsabilidad *histórica* que la moral masculina ha tenido en la creación de un arquetipo en la moral tradicional.

El primero de estos dos capítulos, *Come si tradiscono gli uomini*, es uno de los más interesantes de los añadidos en esta edición de 1920; en él se explicita la teoría del amor libre futurista que Marinetti ha ido desarrollando en sus ensayos y cuyo significado esencial está resumido en el último párrafo del capítulo 11 de la edición de 1917, en el que exalta el divorcio, critica la monopolización de la mujer tal y como se ha estratificado en el tiempo a través del vínculo matrimonial, devalúa la virginidad y ridiculiza los celos.

En la página 196 hace una síntesis apologética del papel de la mujer e invita a considerarla “como individuo y no como un apéndice del hombre. Liberándola de los celos machistas y del dominante tribunal de los moralistas, conseguiremos que

---

<sup>266</sup> p. 185.

<sup>267</sup> p. 201.

saque todo su rendimiento psíquico. Empujamos el amor hacia su máxima libertad y variedad”.

En el capítulo *Sedurre o essere sedotto* Marinetti retoma la carta que Enif Robert le escribe y que ya había aparecido en el apéndice de la edición de 1918. Al transcribir íntegramente esta carta sobre el tema de la sensualidad, para demostrar que ésta no pertenece sólo a la mujer sino a los dos sexos, parece que el fundador de la vanguardia italiana quiera homenajear a las representantes femeninas del Futurismo reconociendo la importancia de sus opiniones e invitando a una reflexión final que también toma de la misma escritora: “...al sonreír, las mujeres, en un silencio fecundo, afinan más su ingenio para sustraer a los hombres miopes -¿quizás?- también... el monopolio de la inteligencia”.

Entre las variantes, podemos ver cómo en el capítulo del *Manuale del perfetto seduttore*<sup>268</sup> aparece la fecha de 1916 como momento importante para la creación del texto, haciendo referencia al regreso del frente y a las dificultades para volver al combate debido a problemas judiciales por la publicación de su novela *Mafarka il futurista*.

Esta pausa en la actividad volcánica del fundador del movimiento futurista representa el pretexto para una reflexión sobre los temas erótico-sociales que serán el *incipit* de *Come si*

---

<sup>268</sup> p. 67.

*seducono le donne*. Este mismo capítulo termina<sup>269</sup> con un texto añadido en el que se hace referencia a un breve diálogo que tuvo en el frente con un amigo, *teniente-seducitor*, sobre el tema de la seducción de la mujer por parte del hombre: “hay que pagarla siempre, aunque sea rica, llenarla de regalos, ser o fingirse impotente ante su cuerpo desnudo”.

En el capítulo *La donna e la complicazione*<sup>270</sup> aparece el cuento goliárdico de carácter bocachesco que en ediciones anteriores es sustituido por tres páginas en blanco que contienen, cada una de ellas, la palabra *Censura*. Dicho cuento trata de la seducción de un pastor a una monja, Suor Bernardina, con fuerte connotación anticlerical.

En este capítulo Marinetti habla de su capacidad seductora a través de una serie de cuentos goliárdicos que nos permite intuir la carga anticlerical de las páginas dejadas en blanco, cuando describe la figura de un obispo de cuerpo redondo y adicto al buen vino, presente en una velada en una villa de Tivoli.

En el capítulo *La donna e il futurista*<sup>271</sup> los 6 puntos fundamentales del decálogo aconsejado por Marinetti para seducir a la mujer presentan también algunas variantes: en el punto 1, después de la exhortación a no complicar con adornos el juego de la vida, añade la siguiente frase: *Franchezza, audacia*

---

<sup>269</sup> p. 74.

<sup>270</sup> p. 131.

<sup>271</sup> p. 163.

*in libertà!* Frase esta que nos ha permitido entender mejor el término *grecate*.

En el punto 2 de este mismo capítulo, en la edición de 1917 aparece la exhortación: *Non Costantineggiate mai!*, mientras en la de 1920 se suprime y se añade un nuevo punto que dice: *Siate orgogliosi d'essere Italiani, figli di voi stessi e padroni dell'avvenire*.

El capítulo añadido *Donne preferite i gloriosi mutilati* es la síntesis de una serie de conferencias impartidas por Marinetti durante los permisos de los que disfrutó a lo largo de los cuatro años de guerra.

Del título del capítulo *Saluto di un bombardiere futurista alla donna italiana* que figura en la edición de 1917, se suprime la palabra *bombardiere* en la edición de 1920. Varía también la conclusión después del punto 11, suprimiendo *Diritto di voto. Abolizione della autorizzazione maritale*. De esta manera desaparece uno de los elementos fundamentales de la *Democrazia futurista*, el derecho al voto.

En esta fecha todavía el Futurismo no se había comprometido con el Fascismo, porque en el régimen dictatorial se suprimieron todas las leyes de la democracia parlamentaria; sin embargo, la supresión de este punto nos indica ya un cambio de opinión política que, quizás, se va orientando hacia un sistema político autoritario, dejando atrás

la herencia libertaria y anarquista de los primeros años de la vanguardia italiana.

Sobre esta edición de 1920 se hizo en Argentina la primera y única traducción en español, realizada por Julio S. Jiménez y publicada en 1926 en Buenos Aires por la editorial Colección Afrodita con el título *Como se seduce a las mujeres y se traicionan los hombres*, seguida por una segunda edición con el mismo título y publicada en ese mismo año por Nueva Colección Afrodita de Buenos Aires, Editorial Tor. Esta traducción no respeta en muchos casos los términos, los tiempos de los verbos, la sintaxis y la puntuación, tan característicos de la escritura de Marinetti.

En 1940, la editorial Sonzogno de Milán vuelve a editar la de 1920 sin ninguna modificación.

En 2003 la editorial Vallecchi de Florencia publica la edición de 1918 tal y como se publicó entonces.

## V.1.b.

### La obra

Las diferentes ediciones de la obra demuestran un particular interés del público de los años 20 por el género literario erótico-social al que pertenecen otras obras del mismo autor escritas en esos mismos años, como *Novelle con le labbra tinte*, *Gli amori futuristi* e *Scatole d'amore in conserva*, que coinciden con otras obras de escritores futuristas de la misma época, como *L'isola dei baci*, de Bruno Corra<sup>272</sup> y *Un ventre di donna* de Enif Robert<sup>273</sup>, en las que colabora el propio Marinetti.

*Cómo se seduce a las mujeres* es la primera traducción que se ha hecho en España de la obra de Marinetti, razón por la cual este trabajo nos va a permitir dar a conocer otro aspecto más del fundador del Futurismo y añadir un texto significativo a su enorme producción literaria.

Los contenidos teóricos de la obra se ponen de manifiesto en las reflexiones que Marinetti hace en *Democrazia futurista* y *Orgoglio italiano rivoluzionario e libero amore*<sup>274</sup>, textos que reflejan la ideología del movimiento de vanguardia sobre los fundamentos de la sociedad burguesa y que se encuentran bajo la influencia del anarcosindicalismo de Sorel y de todo el movimiento socialista revolucionario de comienzos del siglo.

---

<sup>272</sup> En Studio Editoriale Lombardo, Milano, 1918.

<sup>273</sup> En Editore Facchi, Milano, 1919.

<sup>274</sup> Ahora en *TIF*, *op. cit.*, respectivamente pp. 379-383 y 371-378.



La intención inicial de Marinetti de romper moldes y estructuras de la sociedad tradicional va a chocar más adelante con la institucionalización del Futurismo y su transformación en arte del régimen de Mussolini.

En sus presupuestos teóricos podemos ver cierta influencia de la literatura francesa que Marinetti conoció muy bien en sus años de juventud y gracias a la cual pudo consolidar su formación literaria a partir de los clásicos libertinos del siglo XVIII.

De la misma manera, podemos hablar de un contacto con la literatura heroico-erótica japonesa, en particular con Tai Kambara que traduce en su idioma la obra de Marinetti de 1920 *Elettricità sessuale*, con el título *Dengi ningo*<sup>275</sup> y que demuestra la circulación de estos temas en la literatura internacional de la época.

Tanto el título como el argumento de *Cómo se seduce a las mujeres* podría encuadrarse dentro del estilo del *divertissement* para el gran público italiano de entonces, al que Marinetti ofrece un decálogo para introducirlo en el universo femenino, poniendo como primera condición - para conseguir dicho fin - la posesión de las cualidades y conocimientos futuristas.

---

<sup>275</sup> En Editorial Shimode Shoten, Tokio, 1921.

En este marco resalta el habitual protagonismo del *eléctrico* Marinetti que, tal y como figura en la primera página del libro, antes incluso del prefacio de sus amigos, se instala como autor de una obra *vivida* que él mismo dictó a su amigo Corra en septiembre de 1916 mientras se recuperaba de las heridas sufridas en el frente durante la Primera Guerra Mundial.

En una época en la que era importante demostrar el coraje y las altas cualidades del ardor guerrero, el *Superhombre* Marinetti utiliza su participación en la Gran Guerra para declarar la *belleza* de la misma y las oportunidades que ésta proporciona a cualquier hombre para poder expresar sus auténticas capacidades.

En los círculos futuristas, los argumentos principales de las tertulias, de los desafíos dialécticos, de las peleas lingüísticas - y físicas también - estaban en relación con el mito, la transfiguración, la proyección del ser en el mundo, con la creación utópica e intencionadamente profética de un nuevo mundo, en el que el imaginario colectivo se encontraba en perfecta analogía con el mito mecánico futurista de los nuevos tiempos.

Esta nueva filosofía de *ser en el mundo*, que de forma contradictoria y conflictiva presenta el problema de la

necesidad de un nuevo *Dasein*, *ontológicamente*<sup>276</sup> concebido como *ser*, intérprete de la metafísica de la máquina, se encuentra en este libro expresado de forma divertida, desarrollando uno de los conceptos futuristas más audaces y heroicos: la liberación del amor como fenómeno capaz de unicidad, eternidad y fatalidad.

Sobre esta búsqueda, Marinetti consigue un ensayo de antropología cultural, mero reflejo de la Italia, y también de la Europa, de comienzos del siglo XX, dándonos a conocer una geografía de los sentimientos italianos y europeos, basada sobre todo en los estereotipos culturales e imaginarios que la *intelligentia* futurista intentaba comprender y, al mismo tiempo, destruir a través de las armas de la ironía y del protagonismo de la sexualidad.

En *Cómo se seduce a las mujeres* se pueden ver toda una serie de rasgos *decameronianos*, reflejo de un tratado libertino e incluso panfletario. Marinetti, a través de episodios, anécdotas, referencias históricas, hazañas imprevisibles, confirma su desprecio por el papel de la mujer tradicional como sujeto sufridor y secundario dentro de la historia.

Las reflexiones del fundador del movimiento futurista y sus historias amorosas son el pretexto para una invectiva contra el tradicionalismo de las costumbres y de la vida burguesa,

---

<sup>276</sup> Hacemos referencia a la obra de Martin Heidegger y más concretamente a sus reflexiones recogidas en *Sein un Zeit*.

contagiando a todo el movimiento de vanguardia, incluidas las mujeres futuristas que, a pesar de reconocer su papel secundario y su identidad de sufridoras, se dejan llevar por el entusiasmo vanguardista, por sus declaraciones bélicas y por la retórica de sus líderes.

Este entusiasmo y fascinación fue también la causa de un *amor literario* que las mujeres futuristas descubrieron en las declaraciones del movimiento, en el que intentaron introducirse con sus propios manifiestos, en particular con el *Manifesto della donna futurista* y sus publicaciones literarias, demostrando al mismo tiempo formas de rebeldía contra la sociedad y los estereotipos de la época. Ellas mismas descubren y reconocen más tarde que la reflexión sobre la mujer viene a ser un simple ejercicio retórico por parte de los principales representantes del movimiento futurista, para añadir más trofeos a la ironía y al juego de las *palabras en libertad*.

Hay que tener en cuenta que la Italia prefascista y fascista no podía representar para las mujeres modernas un escenario real donde poder expresar sus ideas. La mujer dentro del canon de la retórica del régimen fascista era considerada como *obediente ama de casa*; en dicha sociedad, basada sobre una ideología totalitaria, no estaba previsto todavía un espacio para las mujeres vanguardistas que, a pesar de haber demostrado su capacidad para expresar la nueva problemática de la sociedad italiana, mantienen siempre un papel secundario.

Las proclamas de las autoras futuristas dieron al movimiento otro aire vital, sin embargo, ellas mismas, como se puede ver en el debate que incluimos en el Apéndice, se dejaron llevar por ese papel secundario como consecuencia del carácter esencialmente machista del movimiento de vanguardia; artistas eclécticas, valientes pintoras como Benedetta, mujer de Marinetti, fueron desafortunadamente sumisas a los hombres futuristas o representaron simplemente un modelo, un ejemplo.

En el texto *Cómo se seduce a las mujeres* la lucha contra los fantasmas románticos que se llaman *Mujer Única*, *Amor Eterno*, *Fidelidad*, representa una continuidad en la retórica futurista coherente con la misma ideología destructiva del ideal romántico del *Claro de luna*.

En este texto hiriente y provocativo, la lucha contra el tradicionalismo esconde el eterno conflicto entre los sexos con una gran dosis de sensualidad e ironía, adelantándose con modernidad desconcertante a los debates de nuestra actualidad. Incluso el lenguaje, que Marinetti utiliza, entra dentro de esa provocación, buscando una renovación a través de neologismos referentes a las descripciones de los estereotipos y de las costumbres de la época.

La diferencia/convergencia con las otras obras de Marinetti y de otros autores futuristas está en la prosa fluida y llana, como si quisiera presentar un texto divulgativo que rompiera los esquemas de la sociedad tradicional, reafirmando

con fuerza la voluntad retórica y polémica, la dialéctica conflictiva y luchadora, diferenciándose de muchas de sus obras por el estilo narrativo y *significativamente* connotativo.

La narración está en primera persona para reafirmar el fuerte protagonismo del autor que nos presenta la obra en forma de ejemplos a modo de cuentos eróticos clásicos, a través de un manual galante en el que se describen las aventuras y las hazañas del protagonista que se muestra como un perfecto seductor sarcástico y en contra de los hábitos de la pequeña burguesía, reiterando posturas y reflexiones de otro protagonista narcisista de la novela *sensual* de aquel tiempo, como lo fue Gabriele D'Annunzio.

En algunos episodios Marinetti propone un esquema sintético teatral, feliz y grotesco, evidenciando en las particulares y claras situaciones eróticas, *escenográficamente* preparadas, ese ambiente decadente burgués que sutilmente quiere llevar hasta el ridículo.

Las escenas están representadas en el salón burgués de la alta sociedad o de una sociedad falsamente aristocrática, italiana, francesa, rusa o alemana; los protagonistas son principalmente las mujeres y sus maridos ricos, mujeres tumbadas en el sofá que se dejan seducir por la declamación de versos futuristas o, también, mujeres que seducen y quieren llevar al hombre a la desesperación a través de miradas cruzadas, carreras por las calles jugando al escondite,

encuentros clandestinos, provocados con planes cuidadosamente organizados.

El poeta futurista es el protagonista absoluto de dichos escenarios, atento a que caiga la presa, utilizando unas técnicas cuyos elementos estereotipados representan el arquetipo del hombre latino y del macho italiano. A cada personaje, femenino o masculino, le corresponde una geografía del espíritu y del carácter de cada país, no sólo a nivel europeo sino también dentro del panorama antropológico y cultural de cada región italiana.

De esta manera, se va reafirmando un guión teatral, en el cual la representación del ambiente *liberty* y burgués de las mujeres y de los hombres, deseosos de aventuras eróticas, representan a personajes enmascarados dentro de la moral tradicional de comienzos del siglo XX. Junto a estos, el protagonista siempre presente en situaciones grotescas, el *coro griego* de los amigos cómplices en las aventuras, sobre todo Bruno Corra y Emilio Settimelli, con su comentario sobre los diferentes acontecimientos, transforman el comportamiento erótico en un gesto juglar, desprovisto de seriedad, definido en un contexto trágico y cómico al mismo tiempo.

*Intervencionista en todo*, como reconocerá él mismo, Marinetti en esta obra hace coincidir su propia autobiografía *mítica* con la biografía del héroe absoluto, en una clara proposición del *prometeísmo romántico*, criticado por todo el

movimiento futurista y proyectado en la nueva época de la religión de la acción.

En el afán por la *praxis* tecnológica y por la virilidad impetuosa, la mujer está relegada a su papel de criatura deseada y procreadora, “cuerpo-máquina” que, en la *maravillosa época infiel*, en el *encuentro metafísico entre cuerpo y acero*, acepta el desarrollo tecnológico de la modernidad, se ofrece liberada de las obsesionantes frustraciones eróticas favoreciendo el triunfo definitivo del macho, liberado a su vez de la esclavitud de los vínculos afectivos: “la mujer desnuda siempre es leal, la mujer vestida siempre es un poco falsa”, según Marinetti.

En este contexto cultural, histórico y literario, Marinetti y los futuristas, declarando con convicción la necesidad del amor libre, reconocen como verdadero y efectivo protagonista no al hombre con su herencia histórica dominante sino a la mujer, “la parte mejor de la humanidad”. Los futuristas pretendían que este nuevo papel de la mujer se limitara a los esquemas ideológicos del movimiento que le impedía salir de la única connotación semántica basada en el objeto.

Sin duda, el debate sobre el tema en las revistas futuristas abrió nuevas perspectivas a otros problemas culturales y sexuales fuera del alcance de la ideología futurista, confiriendo un nuevo rumbo al papel social de la mujer que, rescatándose en un evidente proceso histórico-dialéctico de



siervo/amo<sup>277</sup>, se ha ido presentando con madurez en su carne desnuda, dueña de su propio destino y dejando atrás cualquier herencia negativa.

Para las mujeres futuristas que intervinieron en el debate era importante reclamar con “valor heroico” un cierto protagonismo en el reconocimiento del desprecio futurista por la “mujer fatal” de los prototipos *dannunzianos* y *fogazzarianos*.

La exaltación del amor libre, la aceptación del divorcio y de otros contenidos más “libertarios” del Futurismo del primer momento están resumidos en el *Manifesto della donna futurista*, de 1912 y de la *Lussuria*, de 1913. En estos manifiestos que representarán también la base ideológica del *movimiento femenino* futurista, su principal artífice, Valentine de Saint Point, poetisa y nieta de Lamartine, afirma la *virilidad* de la mujer, considerando poco ejemplares a las mujeres “enamoradas, enfermas y madres”.

Todos los contenidos conflictivos se concentran en la ideología de la familia burguesa, cuya base principal está representada en el sentimentalismo, “debilidad despreciable” para los futuristas.

En los relatos marinettianos de sus aventuras amorosas se encuentra resumida la temática de la *revolución sexual* futurista, según la cual la sexualidad es el instinto fundamental

---

<sup>277</sup> Cfr. Hegel, W.G., *La fenomenologia dello spirito*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, ristampa anastatica, 3ª ed.

del ser humano y no puede aceptar los tabúes de una burguesía hipócrita y aparentemente puritana.

El elogio al coito y a la prostitución significan el desprecio por el sentimiento en la literatura y también en la vida, afirmando de esta forma la alegría física de los sentidos a través de la fantasía erótica, la invención y el sentido del juego amoroso, siempre bajo el poder de las cualidades viriles y de la fuerza masculina.

Los futuristas defendieron sus teorías bajo el ataque de la moral tradicional, sufriendo muchas veces imputaciones de ultraje al pudor, como se puede ver en la obra de Corra y Settimelli, *I processi del futurismo per oltraggio al pudore*.

Si la guerra es el escenario más adecuado para que el héroe/poeta demuestre todo su valor, en la relación entre hombre y mujer está contenido todo el significado polémico de la teoría de Marinetti. *Cómo se seduce a las mujeres*, obra aparentemente divertida, nos invita a una seria reflexión que va más allá del *delirio* bélico marinettiano porque, incluso en la representación irónica de los episodios eróticos, el fundador de la vanguardia futurista nos plantea claramente un conflicto entre sexos en su fenomenología histórica.

### V.1.c.

#### La traducción

Teniendo en cuenta que, como ya hemos señalado, la exaltación anímica de Marinetti se ve reflejada también en su forma de escribir, hemos querido respetar ésta al máximo en nuestra traducción, manteniéndonos fieles al texto.

Cuando nos ha sido posible, hemos castellanizado algunos términos inventados por los futuristas que, en muchos casos, son la base de su poética, así como algunas onomatopeyas; otras veces hemos mantenido el término explicando en nota la acepción correspondiente.

Hemos seguido fielmente la puntuación empleada por Marinetti que, como él dice, considera inútil y absurda porque la viveza del estilo se crea por sí misma, sin las pausas absurdas de las comas y los puntos. Asimismo, hemos tratado de respetar la sintaxis, los tiempos de los verbos, la unión de términos formando una sola palabra, es decir, todo aquello que constituye un valor añadido del movimiento de vanguardia al que pertenece la obra.

**V.2.**

*Cómo se seduce a las mujeres*

F.T. MARINETTI

FUTURISTA EN EL FRENTE

CÓMO SE  
SEDUCE A  
LAS MUJERES

PREFACIO de

BRUNO CORRA

y SETTIMELLI

## A la granada austriaca<sup>278</sup>

que, irritada con más de cien precedentes  
por no haber podido apagar  
mis volcánicas deeesgaarraaaaadoras<sup>279</sup>  
bombardas de Zagora<sup>280</sup>,  
me adornó cara muslos piernas  
con los únicos tatuajes dignos de nosotros  
los futuristas, bárbaros civilizadísimos  
que combatimos  
por la renovación engrandecimiento  
del genio italiano

F. T. MARINETTI

---

<sup>278</sup> La exaltación de la granada austriaca representa el *incipit* diegético del belicismo futurista, puesto que el enfrentamiento con la nación austriaca, enemiga de Italia en la Primera Guerra Mundial, ofrece a los futuristas la oportunidad de demostrar todas sus virtudes, incluido su valor patriótico y bélico. Marinetti, *intervencionista en todo*, se hace portavoz de la necesidad de la guerra contra Austria para liberar los territorios de Trento y Trieste bajo el dominio austriaco. La Primera Guerra representa para el movimiento nacionalista italiano la *IV Guerra de Independencia nacional*, o sea, la oportunidad de completar el proceso unitario de la Nación.

<sup>279</sup> Marinetti pone de manifiesto la libertad expresiva en la ortografía con la deformación de las palabras cortándolas, alargándolas, uniéndolas, aumentando o disminuyendo el número de letras. Esta deformación “instintiva” de las palabras, como él dice, “corresponde a una tendencia natural hacia la onomatopeya debido a nuestro amor creciente por la materia, la voluntad de penetrarla y de conocer sus vibraciones” y, además, permite darse cuenta de la realidad sin necesidad de largas descripciones y acelera el estilo.

<sup>280</sup> Ciudad de Eslovenia en la frontera con Italia, famosa durante la Primera Guerra Mundial y escenario de una de las batallas del río Isonzo entre el ejército italiano y el austriaco.

*Este libro vivido fue dictado (Septiembre de 1916) por Marinetti antes de volver al frente como voluntario artillero y corregido en pruebas por Marinetti herido en el Hospital Militar de Udine.*

## Marinetti íntimo

### PREFACIO

*de Bruno Corra y Emilio Settimelli*<sup>281</sup>

---

<sup>281</sup> Para un perfil de los dos compañeros de *aventuras* de Marinetti y de la importancia que tuvieron para el propio movimiento futurista, véase el apéndice al presente texto.



## Línea París - Palermo - Londres....

### Catanzaro.

Una mañana de septiembre, hace algunos años, en el muelle del puerto de Palermo estábamos esperando a Marinetti. La Gran Compañía Dramática que entonces dirigíamos estaba a punto de poner en escena una atrevidísima comedia suya. Marinetti venía directamente de París<sup>282</sup>. Tenía que llegar en el transbordador Nápoles-Palermo. Llegó, después de 50 horas de viaje y de casi dos noches de insomnio, jovial, fresco e impecable. En Palermo hacía un calor tropical: excepcionalísimo, según decían los mismos Palermitanos. Tirábamos de Marinetti a lo largo del día en un baile de trajines intelectuales y físicos como para demoler la fibra de un auténtico antropófago. Dirección de ensayos en el teatro, discusiones con jóvenes futuristas Palermitanos y periodistas reporteros, recopilación de noticias, redacción de artículos, visitas de personalidades y después por último lanzamiento intensivo y obsesionante de panfletos desde un coche que atravesaba la ciudad a toda velocidad. A las dos de la mañana nos disponíamos a regresar al hotel. Fue entonces cuando

---

<sup>282</sup> París, para los futuristas y para Marinetti, es el topónimo de las vanguardias y el lugar mítico de donde parte el movimiento futurista con la publicación de su primer *Manifiesto* en 1909. Este libro nace durante la experiencia bélica del fundador del Futurismo, el cual, herido en el frente italo-austriaco en 1916, empieza a contar a su amigo Corra las aventuras heroicas y eróticas de aquel momento.

Marinetti nos tendió la mano, vivaz y sonriente, diciendo: “¡Queridísimos, hasta mañana por la mañana!” Saltó a un coche y nos abandonó. Iba a encontrarse con una mujer. ¡Evidentemente necesitaba cansarse todavía un poco más para que su organismo sintiera necesidad de reposo! Regresó a las cinco de la mañana. A las ocho lo despertábamos sin consideraciones para volver a empezar juntos la cotidiana fantasmagoría futurista. Tres días después, se volvía a ir directo a Londres: y desde Londres, rapidísimamente, se reunía de nuevo con nosotros, ¡para la nueva representación de su comedia, en Catanzaro!<sup>283</sup>

### Organismo eléctrico.

Nosotros, que hemos sido compañeros de Marinetti en muchos viajes y en muchas batallas artísticas, podríamos contar centenares de anécdotas sobre su vitalidad *única*.

Divertidísimas. Inverosímiles. Extraordinarias. La prensa diaria de todos los países ha hecho célebres muchas de las memorables peleas con las que él ha defendido e impuesto

---

<sup>283</sup> Palermo y Catanzaro son dos ciudades del Sur de Italia que, aunque en esa época muchos las consideraban al margen del proceso político nacional, sin embargo, tienen una gran importancia para los futuristas como ejemplo de la presencia del movimiento vanguardista en toda Italia.

entre nosotros y fuera, contra los enemigos nativos y extranjeros, los derechos de las energías artísticas que irrumpen en las jóvenes generaciones italianas. En Francia, con ocasión de la puesta en escena de su "*Roí Bombance*"<sup>284</sup>, en poquísimo tiempo logra desbaratar todos los ambientes artísticos parisinos, hacer que toda la prensa hable de él, se convierte en el *número* de moda de todos los salones, abofetea públicamente y hiere gravemente en duelo a un crítico y novelista ilustre. En Rusia un príncipe, que tiene fama de poseer uno de los organismos más *entrenados* en el alcohol de todo el imperio, lo desafía a que beba más champagne; Marinetti es casi abstemio, pero quiere demostrar que un italiano es superior a los demás incluso en esto: y acepta. El desafío termina con la derrota decisiva del príncipe que cae al suelo como fulminado, mientras Marinetti se va por su propio pie en perfecto equilibrio. Al inicio de nuestra guerra, simple soldado, marcha y combate durante muchos días en alta montaña, con los pies desollados llenos de sangre, sin quejarse, sin decir nada para no verse *obligado* a dejarse curar. En nuestra gran ofensiva de Mayo<sup>285</sup>,

---

<sup>284</sup> *Le Roí Bombance* fue escrito por Marinetti en 1905 y publicado en la Revista parisina *Mercure de France*. La traducción italiana, *Re Baldoria*, fue publicada por la editorial Treves de Milán en 1910. Para un análisis de la obra completa de F.T. Marinetti, véase: *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, *I Meridiani*, II ed., 1990, desde ahora TIF. Cfr. el estudio sobre esta obra de Martínez-Peñuela Vírveda, A.M<sup>a</sup>, "*Gastronomía y/o antropofagia: prefuturismo*", en *Revista de Filología Románica*, Madrid, UCM, Anejo 5, 2007, pp. 161-173.

<sup>285</sup> Se refiere a la ofensiva bélica de las tropas italianas contra los austriacos después de muchas derrotas de las cuales la más trágica es la de 1917 en

como oficial de artillería, herido por una granada austriaca en las piernas y en la cara, se está recuperando de sus heridas con increíble rapidez: deseoso de volver al fuego. Fibra adamantina. Organismo eléctrico.

En el mar.

El colmo de la propaganda. Marinetti es un expertísimo nadador y le gusta estar en el mar durante horas y horas.

En Palermo, en compañía de Armando Mazza el gigantesco *parolibero*<sup>286</sup> futurista, se solía alejar kilómetros de la playa.

En alta mar encuentra una lancha con un profesor de filosofía que lee a Hegel.

Marinetti lo reconoce como un crónico adversario suyo y encantado vuelve a encender la mecha de una antigua discusión.

La disputa se enciende de tal manera y el profesor está tan aturdido e irritado por las explosivas razones de nuestro amigo que - al inclinarse demasiado en la barca - cae como un fardo al mar.

---

Caporetto; la fecha del 24 de mayo de 1918 fue una fecha mitológica para los nacionalistas y, más tarde, para los fascistas.

<sup>286</sup> *Parolibero* es el adjetivo que resume la teoría poética de Marinetti y que se refleja en la mayoría de sus textos poéticos que rompen, con *palabras en libertad*, la estructura del verso tradicional. En la traducción al español nos ha parecido conveniente mantener el término utilizado por el propio fundador del movimiento futurista.

El latoso profesor es pesado como un plomo y se va a pique, pero Marinetti está arriba, lo agarra por el epiléptico cogote y le ordena: “¡Grite viva el Futurismo y saldrá a flote! ¡Si no muchos saludos a los peces de colores del fondo!”.

Así el profesor se convirtió enérgicamente al futurismo.<sup>287</sup>

En el restaurante.

Algunas escuelas higiénicas enseñan a comer poco pero a menudo, otras aconsejan comer mucho pero pocas veces. Marinetti afirma con energía que hay que comer mucho *pero* a menudo.

Delicioso conversador da sabor a las viandas con la celeridad y desenvoltura con las que las come.

Un almuerzo con Marinetti no es en absoluto un descanso. Se come y se discute animadamente.<sup>288</sup>

---

<sup>287</sup> Todos los acontecimientos futuristas van acompañados de una intencionada forma espectacular utilizada como propaganda del movimiento.

<sup>288</sup> Aquí aparecen ya algunos arquetipos de la teoría futurista, como es la importancia de la conversación antes y después de las comidas, hasta el punto de llegar a redactar recetas de comida futurista con particular atención al gusto y al tacto.

Algunas veces tenemos a nuestro lado grandes megáfonos con los que anunciamos al público de vez en cuando el espectáculo futurista más próximo.

Este modo de comer podría parecer antihigiénico. En cambio, la alegría física desarrollada por una conversación tan alegre y vivaz le da al estómago posibilidades digestivas increíbles. Marinetti prefiere la cocina italiana simple y sencilla y le horrorizan las salsas, las cremas, los purés hechos para los estómagos acabados.<sup>289</sup>

Está totalmente de acuerdo con nosotros cuando afirmamos que el color es parte del sabor de la nutrición y de la digestión y rechaza sin vacilar cualquier pitanza gris.

En el tren.<sup>290</sup>

Marinetti pasa la mitad de su vida en el tren: corresponsal de guerra y soldado en Trípoli, en Bengasi y en las trincheras

---

<sup>289</sup> Cfr. Marinetti e Fillia, *La cucina futurista*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 1998.

<sup>290</sup> El tren, en la ideología de la vanguardia futurista, representa junto al aeroplano y al automóvil, el principal medio de la nueva era tecnológica, el protagonista de la maquinolatría, el principal arquetipo del desarrollo de la metafísica de la máquina. La obra pictórica de Umberto Boccioni, *Treno che passa*, de 1908 (Museo Cívico de Bellas Artes de Lugano), representa en su teoría de los colores el nuevo estilo artístico y el comienzo de la estética futurista. También la música recoge la importancia dada a la locomotora e imita su sonido y su traqueteo, como señala Martínez-Peñuela Vírseada, A. M<sup>a</sup>, en: *La Europa de la escritura. Intertextualidad, multidisciplinariedad y transcodificación en el futurismo*, Madrid, La Discreta, 2004, pp. 174-176.

búlgaras de Adrianópolis, propagandista futurista en París, Bruselas, Madrid, Moscú, Petrogrado, Milán, Palermo.

Su domicilio no es la Casa Roja de Milán o el Excelsior de Roma, es el vagón y el vagón con mucha gente entre la que - posiblemente - se encuentra una hermosa mujercita.

Casi todos los que se ven obligados a pasar mucho tiempo en el tren - mustios y misántropos - aburridos por el continuo rodar sobre los raíles buscan un buen sitio para descansar y odian el gentío.

Marinetti es todo lo contrario. Su morada preferida y futurísticamente viajera debe estar según él muy concurrida y ser campo abonado para una continua propaganda.

Nuestro amigo tiene el gran mérito de cultivar el sentido del arte incluso en los más ajenos a este. Empezamos a discutir entre nosotros, la discusión rápidamente se propaga, y todo el compartimento inmediatamente se transforma en un pequeño comicio vivaz y animado, en el que el comerciante, el viajante, el empresario, el ingeniero, el abogado, dan sus opiniones sobre las *Palabras en libertad*<sup>291</sup> o sobre el *Teatro sintético*.

---

<sup>291</sup> *Las palabras en libertad*, junto a la *imaginación sin hilos*, representan el fundamento de la nueva teoría poética futurista, cuyos presupuestos teóricos se encuentran ya en el primer *Manifiesto del Futurismo* de 1909, publicado por el propio Marinetti y que podemos ver en *TIF*, pp. 7-14. En *Come si seducono le donne* el estilo *parolibero* aparece solo en algunas partes, ya que su estructura fundamental se basa en la narración y en la prosa.

Nosotros futuristas sostenemos la difusión de la vibración futurista más allá del ambiente literario.

Se trata de crear una atmósfera de sensibilidad que abarque a todos. Sólo si se obtiene esto el arte podrá vivir espléndidamente y ocupar un lugar prominente en nuestra vida. Sólo así la humanidad futura podrá ostentar un sentido *artístico*, innovador, como hoy puede ostentar un sentido *práctico*.

Bastan unas pocas objeciones para hacer que Marinetti se acalore. Hombre de acción pasa de la teoría a la práctica, con mucha facilidad.

Una gran maleta se abre bajo la presión de sus enérgicos dedos y salen fuera libros rojos, violetas, amarillos, naranjas, blancos, verdes, que se regalan o leen al público.

De los compartimentos vecinos la gente acude obstaculizando el pasillo.

Gente irónica, desconfiada, aturdida y jóvenes entusiastas.

Al cabo de un momento una fuerza magnética fascina a los que están escuchando: Marinetti es un gran declamador, de voz cortante y de gesto enérgico y preciso.

Nuestras poesías suelen ser obras maestras, nada tan natural pues que incluso los más despreciables no puedan evitar una intensa emoción.



El *Chu-cu-chú* del tren se armoniza estupendamente con nuestros lirismos rebosantes y renovadores.

Algún viejo carcamal, desde el fondo, es inflexible y nos mira con estupor y con malicia con mucho cuidado de que no se le note demasiado su mal humor y es el símbolo de la vieja Italia *austriacada*<sup>292</sup>, clerical, *rusticorromana* y apestosa que languidece sórdidamente ante nuestro irresistible embate.<sup>293</sup>

Anécdota. Precisamente entre Pisa y Florencia una de esas momias de las pirámides se dirigía a Marinetti después de haber leído los periódicos que atacaban ferozmente a Bruno Corra, a Settimelli y a Marinetti por sus dramas sintéticos representados la noche anterior en el *Rossi* de Pisa y decía - sin habernos reconocido - que él había asistido a la representación y que con mucho gusto se había desahogado lanzando de vez en cuando patatas podridas contra los futuristas que, impertinentemente, decía él, porfiaban desde la escena.

Marinetti nos hizo un ligero guiño para sugerirnos absoluto silencio para que la putrefacta ballena pudiera continuar con su agradable danza verbal de idioteces y de falsedades. Y el grueso cetáceo crecido por nuestra atención que interpretaba –

---

<sup>292</sup> Este adjetivo, junto a los siguientes *clerical* y *rusticorromana*, se refiere según los futuristas a toda la ideología *pasatista* italiana (nostálgica de otra época, como los románticos), comprometida con el enemigo austriaco, con el clero y con la nostalgia de las ruinas.

<sup>293</sup> Hemos “castellanizado” la palabra *passatista*, que ha entrado en el vocabulario futurista para definir toda la cultura tradicional que engloba la inteligencia y la creatividad artística.

metepatas emérito como todos los pasatistas<sup>294</sup> – como benevolencia y curiosidad continuaba poniéndonos verdes y se dirigía a nosotros con voz cálida y pastosa: ¿Qué les parece? ¿Qué les parece a ustedes que tienen aspecto de personas cultas y honestas? A ese Marinetti ¿habría que meterlo en el manicomio si o no? Esa joya de muchacho que se llama Bruno Corra ¿no se merecería una buena paliza? Y a ese angelito a ese granuja del poeta Settimelli ¿no sería sacrosanto aplicarle una buena sacrosanta dosis de bofetadas?

*¡Plaf! ¡Plaf!* Marinetti empezó. Dos formidables bofetadas dieron un higiénico y rápido masaje en la cara del gigantesco cuarentón.

Un ¡oh! de sorpresa, ningún intento de rebelión, todos se levantan de golpe y Marinetti impertérrito: “¡He entregado mi tarjeta de visita a este señor que será por lo menos caballero oficial! ¡Soy el poeta Marinetti y estos dos amigos son los grandes futuristas Bruno Corra y Emilio Settimelli!”

“¿Ustedes?” “¿Los futuristas?” “¡Qué casualidad!” “¡Qué encuentro tan simpático!” “¡Magníficos, magníficos!” “¡Qué artistas tan estupendos!” Esto decían las voces a nuestro

---

<sup>294</sup> La lucha de los futuristas contra cualquier forma de *pasatismo* representa el presupuesto fundamental para afirmar la apología de la máquina en la nueva época. Para los futuristas son *pasatistas* todos los lugares que intentan ofrecer una organización de los saberes, como los museos y las bibliotecas.

alrededor, mientras confuso rezongante y asustado el titánico besugo<sup>295</sup> se apresuraba a salir del vagón.

Con las mujeres.<sup>296</sup>

Creemos sinceramente que no se puede generalizar demasiado en el tema de las mujeres como tampoco en los demás campos. La vida es amplia, variada, compleja si no en su esencia sí al menos en sus detalles. Sin embargo es un hecho que Marinetti posee realmente el atractivo del seductor-tipo<sup>297</sup>. Nunca le hemos visto *fracasar*. Cualquier niebla nórdica, cualquier obstinada castidad, cualquier bizantinismo espiritual

---

<sup>295</sup> El término utilizado en italiano, *sogliola*, significa lenguado, aunque la acepción conceptual en castellano se refleja a través de este otro pescado, *besugo*.

<sup>296</sup> El tema de la mujer, que este libro aborda, representa otro aspecto de la reflexión futurista sobre la sociedad del momento y, al mismo tiempo, una contradicción más de su teoría. Como se verá en el desarrollo narrativo del texto, la figura de la mujer y su rol en la sociedad moderna está vista por Marinetti como la “parte mejor de la sociedad”, pero al mismo tiempo el protagonismo del autor, y de todo el movimiento vanguardista, cae en una contradicción patente demostrando todo su machismo por considerar a la mujer “objeto pasivo del Eros, cuerpo máquina al cual no se pide autonomía ni consenso”. Para un análisis más completo de estos aspectos véase el apéndice a este libro que reproduce el debate y las polémicas surgidas en el momento de su publicación y que se va desarrollando en las páginas de la revista futurista *L'Italia futurista*, así como las conclusiones del presente trabajo.

<sup>297</sup> A lo largo del libro se va haciendo cada vez más evidente el protagonismo del narrador, que obedece a su fuerte afán individualista. El carácter autobiográfico de la novela coincide con la figura del seductor Marinetti, que ofrece en todas las historias presentes en el texto un *manual del perfecto seductor*, para confirmar la función ejemplar de la apologética futurista.

que supedite el calor de la sangre, le despierta un dolor de tripa insoportable. Sol y no nieve. Roma, Nápoles<sup>298</sup>, ¡no Cristiania<sup>299</sup> o Estocolmo! Marinetti es un auténtico demonio cuando ha olfateado una buena presa. Utiliza el coche, no desprecia el transporte público, enarbola su celebridad mundial y su fuerza de guapo chico fuerte y exquisito.

Su cortejo es sabio, ágil, divertidísimo. Salidas graciosas, historietas simpáticas contadas con elegancia y con espíritu refinado, atractivo físico para muchas ocurrencias y muchos puñetazos repartidos a tiempo en la cara del neutralista inoportuno que nunca escasea.

Es verdad que su audacia, su atrevimiento, la manera de hacer las cosas más exageradas con gran garbo y desenvoltura le ayudan muchísimo, pero todavía le ayuda más su enorme celebridad y su imagen de rebelde y de luchador fuerte y extravagante.

Sus peleas con la gente y en el escenario, el choque gigantesco con las plateas más bestiales lo ensalzan especialmente en la fantasía de las mujeres que en las *veladas futuristas* nos defienden siempre con gran calor. Para ellas es un espectáculo embriagador ver a dos o tres hombres que afrontan las burlas, las carcajadas, los insultos, las hortalizas de todo un

---

<sup>298</sup> Roma y Nápoles son estereotipos del carácter italiano que Marinetti y los futuristas contraponen al modelo *frío* de las capitales del Norte de Europa y de sus ciudadanos.

<sup>299</sup> Nombre medieval de la actual capital noruega, Oslo.

teatro y que están dispuestos a responder con puñetazos bien asestados, bofetadas a la media vuelta y leñazos repetidos, a las agresiones de miles de individuos.<sup>300</sup> Más de una vez después de manifestaciones intervencionistas y peleas callejeras le llegan unos misteriosos mensajes con cartas perfumadas acompañadas de insistentes llamadas de teléfono. Evidentemente de bellas mujeres conmovidas hasta la rendición fulminante.

En el escenario.

He aquí ante nosotros veinte, treinta, cuarenta veladas futuristas. Hay mucho para elegir: *¡casos curiosos, ocurrencias, anécdotas extravagantes!*

Messina. Teatro de madera<sup>301</sup>. Septiembre. Calor, mucha gente. Nunzio Nasi<sup>302</sup> asiste como un pachá, recibido con aplausos en cuanto entra en el teatro.

Ahora Marinetti sale a escena. Empiezan los altercados. Marinetti exclama: “Nosotros somos partidarios de la

---

<sup>300</sup> Los espectáculos futuristas tuvieron lugar en los teatros pero también en las calles ya que terminaban casi siempre con enfrentamientos físicos, insultos y denuncias que les llevaron muchas veces a los juzgados.

<sup>301</sup> Teatro con estructura de madera, parecido al corral español.

<sup>302</sup> Político siciliano, fue alcalde de Trapani y diputado de tendencia demócrata-moderada; en 1904 fue acusado de peculado y encarcelado en 1907, destituido de su función de diputado bajo las leyes especiales del régimen fascista en 1926.

violencia” y un espectador con total inocencia pregunta desde el fondo de la sala: “Perdone, ¿qué opina usted de la violencia carnal?”.

¿Frase graciosa? ¿Ingenuidad? No es posible adivinarlo pero todavía seguimos oyendo el comiquísimo efecto de aquella voz cauta y sabia.

La *velada* prosigue cada vez con mayor alboroto. En un momento dado en las primeras filas un hombrecito pequeño y vivaz arroja el sombrero contra Marinetti, luego se precipita sobre un pie del vecino y pretende desatarle un zapato con la intención de lanzárnoslo a la cara.

Típico caso de mezquindad y mísera exaltación.

Marinetti es un gran orador. Un orador al nuevo estilo. Sencillo, conciso, improvisador, polémico. Eso: un orador-polémico<sup>303</sup>. Un gran orador especialmente por su desenvoltura, su chispa, su rapidez cuando se trata de combatir contra un público hostil.

En Italia tenemos grandes oradores, pero son gente oficial, ruiñeñores o tenores aplaudidos y reconocidos.

Ninguno tiene sobre sí el viento de la tempestad ni las posibilidades del orador revolucionario. Cada velada futurista

---

<sup>303</sup> El afán de polemizar es otro aspecto fundamental de la teoría futurista tanto en el campo bélico como en el civil, como demostración de una visión cósmica de la conflictividad permanente.

es para Marinetti una feroz batalla con el público. Necesita ganarse su estima y su admiración.

Todo se discute palmo a palmo.

Hay que saber captarlo, saber calmarlo, saber dominarlo.

En esto Marinetti es un gran maestro. Se ha visto a públicos hostiles, maleducados, nerviosos, cambiar poco a poco ante las palabras de Marinetti y transformar el berrido de desaprobación en un grito de admiración y aplauso.

He aquí alguna ocurrencia feliz lanzada al público con gran rapidez.

Marinetti lee; al fondo un espectador desde el palco toca una trompeta. Marinetti explica al público:

“¡Ese hombre da con la trompeta la señal de partida de su inteligencia!” Aplausos y carcajadas intensísimas.

Marinetti explica el futurismo.

Desde el gallinero un hombre grosero y cretino se asoma y emite casi un balido. Marinetti señalándolo: “¡He ahí una voz de dudosa virilidad!” El torpe artífice se escabulle entre las carcajadas de todos.

Marinetti lee el Canto de los Presos de Paolo Buzzi,<sup>304</sup> un espectador al final, matemáticamente suelta un silbido, prolongado, interminable.

Marinetti con aplomo:

“¡Su cabeza tiene algún agujero, su cerebro está lleno de aire y... silba!”

Libro vivido.

Es fácil entender cómo un hombre de estas características está en condiciones especialmente privilegiadas para escribir un libro sobre las mujeres. Pocos hombres pueden jactarse de poseer en este campo una experiencia tan amplia y variada como la de Marinetti. De modo que este libro es *realmente, completamente un libro vivido*. Esto es lo que determina su enorme valor y su *absoluta excepcionalidad*. Pues hasta hoy siempre ha sucedido que los libros sobre las mujeres los han escrito hombres que no las conocían en absoluto o que se habían quedado destrozados por un único amor infeliz. ¡Qué

---

<sup>304</sup> Protagonista del movimiento de vanguardia y autor de numerosas obras futuristas.



Weininger<sup>305</sup> lo aclare! Filósofos repugnantes gafotas y melenudos, tísicos, melancólicos, nostálgicos y sin ninguna energía viril.

Por primera vez un hombre habla de las mujeres - después de haber gozado de ellas y no sufrido - Escribe pues sin rencor con serenidad clarividencia y profunda simpatía por las mujeres valorándolas en su totalidad. En general ha escrito siempre sobre las mujeres quien ha sufrido mucho por ellas y quiere desahogarse contra ellas.<sup>306</sup>

---

<sup>305</sup> Filósofo austriaco (1880–1904) de origen judío que se convirtió al protestantismo. En su obra principal, *Sexo y Carácter* de 1903, presentó una metafísica de las diferencias sexuales para definir una nueva espiritualidad: los principios sexuales, masculinos y femeninos, están considerados “in sé” como ideas platónicas o arquetípicas, presentes en todas las personas y son conflictivas.

<sup>306</sup> El presente libro es otro ejemplo de *pastiche* narrativo marinettiano, porque en él el fundador del futurismo mezcla todo lo que considera familiar ideológica y literariamente para crear un código propio, original; en el texto se pueden ver diferentes estilos y géneros literarios que van desde los polemistas libertinos del siglo XVIII a la literatura progresista italiana de origen ilustrado de finales del siglo XIX; se puede ver también de forma relevante la herencia cultural y anticlerical de la actividad literaria de la Revista *Lacerba* y de todos sus representantes, *in primis*, Lucini, Palazzeschi y Tavolato. No cabe duda que el arquetipo humanístico de Boccaccio está en la base del estilo de Marinetti en este libro y resultará más evidente en las historias *picantes* que iremos viendo a lo largo de la obra.

## Libro guerrero e higiénico.

Este libro de Marinetti es decididamente guerrero y sólo podía haber nacido en una época de guerra. En él el espíritu político de Marinetti tan esencial en su mundo interior como el espíritu artístico encuentra la manera de desarrollar felizmente uno de los conceptos futuristas más audaces y más heroicos: - la liberación del amor como fenómeno capaz de *unicidad, eternidad y fatalidad*. Combatir contra los fantasmas románticos que se llaman *Mujer Única, Amor eterno, Fidelidad*, es un intento de liberar nuestra raza latina de las corrosiones venenosas del claro de luna y de la sucia prisión de los celos. Higiene, pues, según el autor, al revelar todo lo que hay de mecánico, de efímero, de barométrico, de caduco, de brillante y de alegre en las relaciones entre hombre y mujer.

Este libro que demuele conceptos “sagrados” como la Unicidad, la Eternidad y la Fidelidad en el amor; podría parecer que tuviera que ser a la fuerza un libro desesperado de fondo pesimista, uno de los habituales desastres espirituales, especialmente trágicos si se han rodeado de las filigranas de una ironía y de una alegría falsa y espasmódica. Nada de todo esto: Marinetti es un optimista a toda prueba; es un observador, y es un psicólogo lleno de jovialidad aún siendo consciente de todo el dolor humano y cargado de experiencia sin ilusiones

retóricas. No se ríe porque desconozca la tragedia de la vida como cualquier buen filósofo campechano e ingenuo, sino porque cree higiénico airearla con un optimismo artificial que acaba convirtiéndose en natural. El formidable torbellino de su salud y su exuberancia vital lo empujan a elaborar a masticar estos amargos manjares caducos hasta formar con ellos una sustancia de eficacísima nutrición. ¡Estómago formidable! Asimila la inevitable ferocidad renovadora y purificadora de la guerra, la incompreensión semicurable de la multitud y finalmente la dolorosa pero liberadora infidelidad de la mujer. Él cree que nuestra raza, destinada a un próximo porvenir maravilloso de absoluta libertad intelectual, de genialidad centuplicada, de dominio industrial y comercial, de colonización, de expansión tiene que liberarse de la esclavitud de la Mujer en el sentido simbolista y dannunziano.

Podría parecer, con esto, que el libro de Marinetti que presentamos al público es un documento de cinismo y de grosería. En cambio es un libro de agasajo y de liberación a favor de la fuerza y la libertad de la mujer. Nadie como Marinetti aprecia a las mujeres y sus amigos podemos testificarlo: él ataca a la mujer no como es realmente sino como producto de la pasión egoísta del macho oriental y de la literatura romántica.

No está pues contra la mujer sino contra el “concepto de mujer” creado por nosotros egoístas, celosos, obsesivos,

incapaces demasiadas veces de considerarla como una cosa importantísima pero no esencial ni por encima de todas las demás. Marinetti se ensaña particularmente con el tipo de mujer fatal, *snob*, soñadora, estúpidamente nostálgica y culturalmente complicada que ocupa y lee las novelas de D'Annunzio<sup>307</sup> con la mujer tira-y-afloja, hipócrita, beata, medio abandonada que lee y ocupa las novelas de Fogazzaro<sup>308</sup>. En estas páginas se quiere poner en su justo lugar a la mujer y al fenómeno sexual en general. Si el concepto marinettiano pudiera propagarse en nuestro país de violentos y apasionados nuestra vida social se vería liberada de un terrible enemigo obstaculizador de toda ascensión, de toda novedad, de todo heroísmo, fuente de disgregación y de choques incurables entre los hombres que más les valdría ponerse de acuerdo por el bien de la colectividad italiana. La idea es audaz, parecerá extravagante en su ejemplificación *pero está llena de fuerza* y está desarrollada con una evidencia sustancial y de detalles que tienen el gran encanto de la persuasión.

---

<sup>307</sup> Gabriele D'Annunzio comparte con Marinetti y los futuristas una relación muy contradictoria: por su postura contra la moral tradicional está considerado un vanguardista y nacionalista, pero, por algunas de sus novelas, posiblemente un postromántico. Con Marinetti comparte una relación de *odi et amo*, hasta el punto que D'Annunzio en muchas ocasiones define al fundador del Futurismo como *un cretino eléctrico*. Según los futuristas la poesía de D'Annunzio y de los simbolistas tiene que ser criticada porque mantiene la herencia del amor romántico, del *claro de luna* y de la mujer como elemento inspirador del verso poético.

<sup>308</sup> Antonio Fogazzaro está considerado por los futuristas un escritor postromántico, que reconstruye en sus novelas ambientes nostálgicos y *pasatistas*.

Marinetti logra llegar eficazmente al amor revelando su constitución y contando sus muchas aventuras que poco a poco se han ido convirtiendo en conscientes y mecánicas. Él consigue demostrar con enorme evidencia que casi todas las mujeres pueden caer si el seductor es consciente de las armas ofensivas que posee y tiene, por supuesto, las cualidades del futurista italiano.

**Corra - Settimelli**

*Futuristas*

## **La mujer y la variedad.**

I.

¿Un libro sobre el arte de seducir a las mujeres, ahora?... Sí, ahora, en la conflagración futurista de las naciones, en nuestra guerra higiénica<sup>309</sup> liberadora innovadora centuplicadora<sup>310</sup> yo siento la necesidad de deciros cómo se seduce a las mujeres.

La guerra da a la mujer su verdadero sabor y su verdadero valor. Este libro habría sido un anacronismo si hubiera aparecido antes o después de la guerra.

Os lo demostraré encantado.

Las mujeres se precipitarán inmediatamente a la trinchera para defenderse de mis inevitables ataques. Este libro no puede, según ellas, contener nada más que acusaciones, condenas y críticas feroces hacia el sexo delicioso. Lo juzgo así por experiencia prolongada y minuciosa, y siento incluso una especie de espasmo erótico al coger la pluma que lo glorificará. En realidad no cojo la pluma sino que empiezo a dictar este libro a mi querido y gran amigo Bruno Corra que, experto conocedor, aunque jovencísimo, de la peligrosa materia, sonrío. Yo dicto, caminando, voz firme con altibajos, paso incisivo, de un lado a otro de la habitación, mis numerosos cigarrillos espiralicamente<sup>311</sup> esfumados de recuerdos y ritmados por mis

---

<sup>309</sup> La guerra higiénica se presenta como un axioma en la teoría marinettiana para demostrar el carácter catártico del conflicto bélico.

<sup>310</sup> Para Marinetti la puntuación es inútil y absurda porque, según él, la viveza del estilo se crea por sí misma sin las pausas absurdas de las comas y puntos.

<sup>311</sup> Espiral es un término que Marinetti repite en esta obra como imagen de movimiento, de ritmo y de continuidad sin fin; dicho término es

espuelas artilleras. En este hotel, esperando volver al frente, en tren, al olor mordiente de los coloreados grisesverdosos<sup>312</sup> de la trinchera, entre los codazos de los soldados, yo seguiré dictando este libro *con velocidad* manoseando brutalmente el maravilloso cuerpo elasticísimo de esa mujer hecha de las cien mujeres que cada uno lleva consigo a la guerra. Cada uno..., un italiano como debe ser, completamente viril, libre de todo prejuicio nórdico, enemigo de las bibliotecas e íntimamente ligado al gran pozo de sensualidad que se llama Mediterráneo<sup>313</sup>. Libro ilógico pues que estará feliz de ser arrancado de las manos indefinidas de las mujeres feas, pero que gustará sin duda a las manos primorosas y suaves de las hermosas.

Hermosas más o menos. Me refiero al misterioso magnetismo animal, no a la belleza perfecta que quita a la mujer toda capacidad de fascinación.

---

seguramente una clara referencia a la teoría más general de la ideología futurista y su particular enlace con la expresión pictórica de la *Aeropittura*, que además afirma el carácter *espirálico* en la representación de la realidad; véase *TIF*, pp.1095-1124.

<sup>312</sup> Se refiere al color de las divisas militares de las tropas italianas en el frente bélico austriaco-italiano. La unión de palabras es una característica de la prosa marinettiana que se repiten en esta obra y en otras del autor futurista.

<sup>313</sup> Como vemos repetidamente en la obra, el Norte de Europa, el Mediterráneo, el Sur de Italia y las contraposiciones entre las ciudades del Sur y del Norte son estereotipos que Marinetti nos los muestra aquí tal y como se han desarrollado a lo largo de la historia italiana.



Querer ser bella vale mucho más que cualquier esplendor físico. En mi amplia exploración erótico sentimental siempre he buscado los cuerpos inteligentes, continuamente dotados de un vigilante y enmascarado deseo de placer. Las mujeres que se rodean de una belleza digamos *natural* son profundamente ridículas, aburridas, e insignificantes en el placer. La inteligencia del cuerpo no se aprende, ni se adquiere. Es una especie de voluntad-instinto que todas las fieras poseen. Languidez precisa en la mirada, orquestación de la voz, fuerza aterciopelada del paso, modo de colocarse al sentarse en un sillón o entre las almohadas de una cama y corrección continua del principal y peligroso defecto físico. Toda mujer tiene uno. Oigo rebelarse a una joven veinteañera de abundantes cabellos, de pequeños senos redondos, que me grita “yo no tengo defectos”. Tiene - contesto - el de ser perfecta; usted debe para no provocar inmediatamente náuseas en el macho, hacer olvidar la admiración absolutamente antisexual y antierótica que suscita el equilibrio de sus formas. A los veinte, a los treinta, a los cuarenta años el hombre experimenta siempre ante la belleza perfecta de una mujer, el aburrimiento que trasmite un museo. Esta es una constatación personal: no hay leyes establecidas al respecto. Cada mujer es un caso especial o mejor dicho miles de casos especiales y muy diferentes, según los miles de casos muy diferentes de amor que les ofrece la vida. Cada mujer depende del hombre al que ama y del ambiente en

el que lo ama. No hay nada más modificable y menos previsible. Una mujer se entrega en Milán con reticencia, medias tintas, paréntesis y suspensiones y en cambio abriría de par en par brutalmente y generosamente, nervios, espíritu, cuerpo al mismo hombre si se encontrara en Roma. No quiero con esto alabar las cualidades eróticas de Roma, hablo de ciudades en general. Este principio tan persuasivo es sin embargo borrado por cientos de experiencias opuestas.

Una señora parisina de Faubourg Saint-Honoré, que sin ser maniática hubiera preferido suicidarse antes que acostarse en una cama poco elegante, se acostó conmigo en más de cincuenta camas absolutamente fétidas de más de cincuenta hoteles ultrafétidos del Barrio Latino. No hago aquí elogio de mi encanto seductor: constato simplemente en esta señora dos vidas netamente divididas y quizás también una actitud de su sensibilidad para olvidarse por completo del ambiente en el amor. *No todos los hombres saben promover esta facultad de olvidar.* Los hombres, de hecho, se dividen en dos especies: los que sienten instintivamente a la mujer, la atraen magnéticamente, la cautivan con facilidad y la comprenden, y los que la sienten poco, la atraen a medias y no la entienden casi nunca. Más de la mitad de los machos italianos tienen la fuerza que seduce y comprende al bello sexo<sup>314</sup>. En España y en Francia dicha fuerza

---

<sup>314</sup>El machismo futurista aquí se confirma como resultado del protagonismo del autor y de todo el movimiento de vanguardia que, una vez más, cae en

está mucho menos desarrollada que en nosotros. En Rusia y en Inglaterra casi no existe. Esta fuerza se ve aumentada directamente por el sol y tiene como enemigos feroces la niebla y el alcohol. El hombre que se esfuerza por encender con el alcohol un sol artificial en las grises ciudades del norte, se construye muy fácilmente una mujer de sensibilidad artificial. La confianza en la fidelidad de la mujer es producto de un ambiente sin calor y sin color. Dicha confianza se derrite bajo el sol de Sicilia. En Oriente, al ser considerada la infidelidad femenina una fatalidad indiscutible, el macho prepotente ha instaurado como correctivo al eunuco. La mujer en el norte es muy libre, sobre todo porque el hombre cree firmemente en la continuidad y en la solidez espiritual de la mujer, además porque la aprecia poco físicamente y la ignora como ser típicamente instintivo, elemental, atmosférico, barométrico. En un salón ultraintelectual de Moscú vi aparecer de repente a dos maravillosas mujeres seguidas de sus maridos inexistentes, pálidos enclenques, ojos temblorosos detrás del *lorgnon*, manos incapaces de presa, voz acídula de cabritos aterrorizados por un bombardeo<sup>315</sup>: dos poetas decadentes. Fui presentado

---

evidente contradicción: por una parte, desde un punto de vista estético-formal, contribuye a una fuerte innovación; por otra parte, en el terreno meramente político y social, refuerza el esquematismo tradicional de la sociedad italiana no reconociendo los movimientos renovadores y comprometiéndose políticamente con el régimen fascista. Para estos aspectos, véanse las conclusiones del presente trabajo.

<sup>315</sup> Una característica de la literatura futurista es la importancia concedida a la analogía que Marinetti define como el amor profundo que une las cosas

inmediatamente a la más bella de las dos elegantísimas mujeres semidesnudas que no sabían una palabra de francés ni de italiano. Mientras el dueño de la casa me traducía la charla distraída de la hermosa mujer sobre el valor literario de un poeta ruso y sobre las maravillas de Italia, su cuerpo inteligentísimo conversaba animadamente con mi cuerpo. Diálogo lleno de expresión y sinceridad. La barbita rojiza, el lorgnon y la vocecilla débil del marido empezaron a desgranar una letanía de sonidos molestos que eran unos versos y parecían el lloriqueo de un mendigo o el más típico de un viejo pederasta abandonado por el amigo en la puerta de una casa de prostitución. Ese roer de insecto se calló. Ambiente húmedo, cálido, eléctrico de bosque tropical. Peso dulcísimo de los bellos cuerpos femeninos entre los tejidos dóciles del follaje de los lentos abanicos y sobre los complacientes muelles. Perfumes y joyas de la Rue de la Paix acentuaban los olores redondos y las fugas espirálicas de las voces femeninas. Declamé el *Bombardamento di Adrianopoli*<sup>316</sup> con la voz, los gestos y los pasos de un colonizador. Gran éxito fisiológico, fusión completa con la epidermis de las señoras. Me obligaron a sentarme entre las mujeres de los dos poetas. Ellos, entusiasmados como llevados

---

distantes, aparentemente diversas y hostiles. Dice en el *Manifiesto técnico*: "Solo por medio de analogías amplísimas un estilo orquestal, al mismo tiempo policromo, polifónico y polimorfo, puede abrazar la vida de la materia".

<sup>316</sup> *Bombardamento di Adrianopoli*, texto creativo de Marinetti, en *TIF*, p. 773.

por el viento.<sup>317</sup> Dada mi incomprensión de la lengua, sillones, cuadros, mujeres, hombres, terciopelos, joyas y sedas, todo era mineral, vegetal y animal. En la habitación de al lado se bebía mucho. Polifonía de cristales, corchos, voces, espumas, risas rubias. Ruido huracanado en un piano lejano. Los dos poetas sentados estáticamente ante mí empezaron un certamen de madrigales en mi honor, que componían emborronando con lápiz las agendas de sus mujeres. Mis codos ya tomaban contacto con la belleza de la derecha y con la de la izquierda. Precisión mecánica y compartida<sup>318</sup>. El dueño de la casa continuamente preocupado por perfeccionar su ambiente ultraafricano, se divertía apagando y encendiendo con monotonía la luz eléctrica para imitar el relámpago de un temporal. En cada apagón yo tomaba alternativamente la boca de una de las dos mujeres que se me enroscaba con creciente rivalidad. Delante de mí uno de los maridos buscaba penosamente con el lápiz una rima cretina en el fondo de su mar habitual de alcohol. El otro ya había compuesto el madrigal y me lo leía, respirando con dificultad con el *lorgnon*, preocupado por la sensibilísima armonía de sus versos. Una lectora superficial me dirá con irritación que aquellas dos señoras no eran más que dos prostitutas. Contesto que de la

---

<sup>317</sup> La traducción literal en español sería: "entusiasmados como dos hojas al viento".

<sup>318</sup> La escena que Marinetti nos presenta tiene un claro referente en los cuentos de Boccaccio en el *Decameron*.

prostituta de la calle a la mujer más honesta, es decir, más lealmente unida al amor de un hombre, hay innumerables matices de lealtad generosa en el mercantilismo y de traiciones más o menos mercantiles en el desinterés apasionado. Esas dos señoras no eran prostitutas. Conocí a una de ellas muy íntimamente y encontré en ella una doble vida de frenética sensual toda caprichos, deseo de cosas nuevas, pasión por el hombre célebre, capaz de abandonarse sobre un diván en un día de lluvia a un hombre deseoso, y capaz también de llevar su familia y la educación de sus niños con una regularidad de laboratorio. Cambiaba realmente de sensibilidad cuando salía de casa. Su marido, tal vez, le había gustado hace muchos años. Probablemente le daba unos cuidados espirituales que satisfacían día a día su amor propio: llevársela a la cama para leerle versos, inmediatamente después del parto cerebral, como se le ofrece un marrón glaseado a una pantera. Quizás también discutía en la cama con ella sobre la inmortalidad del alma. Una mujer lujuriosa necesita de vez en cuando ser presa de un filósofo alemán. Mi amiga tenía la fijación de poseer una gran alma incomprensible y rebelde. A qué mayor libertad aspiraba no lo sé. Podía cuando quisiera coger el tren para venir a pasar una tarde conmigo en París. Lloró toda una noche pensando en una amiga de la infancia que murió tísica en San Remo. Se llevó consigo mi obra *Mafarka il futurista*<sup>319</sup> a un viaje por Egipto, pero

---

<sup>319</sup> Es la primera novela en prosa escrita por Marinetti en el mismo año en

después de que le hubieran traducido al ruso las brutalidades africanas del primer capítulo, arrojó solemnemente indignada mi libro al Mediterráneo y me escribió una carta llena de insultos y de desprecio, en la cual mi traductor descubrió en un rincón casi invisible estas palabras: *Ja lubli vas – io ti amo*.

No extraigo normas de todo eso. Sin embargo es indiscutible que la esencia de la mujer contiene, no sólo morbosas curiosidades infantiles, incapacidad de atención, horror a la monotonía, vanidad continua, miedo-coraje a los tímidos, sino especialmente una necesidad indestructible de traición. Su inferioridad muscular<sup>320</sup> la ha transformado en una fiera semi-domesticada que sueña afectuosamente con traicionar al macho adorado sí, pero odiado por ser constructor de la jaulasociedad. Necesidad pues del macho seductor de desarrollar en sí mismo las fuerzas y el tono del domador. No quiero ser malinterpretado. Yo no desapruero ni critico. Las mujeres son lo que son. Es decir, la parte mejor de la humanidad; por ser más elástica, más maleable, más graciosa, más sensible, menos programática, más improvisadora, en resumen, la parte menos alemana. Un hombre seductor, fuerte,

---

que nace oficialmente el Futurismo. En ella podemos ver una clara influencia de la filosofía de Nietzsche en relación con el mito de la fuerza y de la voluntad del superhombre que encarna el rey africano Mafarka; véase *Mafarka il futurista* en *TIF*, pp.253-265.

<sup>320</sup> La referencia a los músculos se debe a su identificación con la virilidad. No olvidamos que el Futurismo indica la llegada de una civilización tecnológica y viril, en la cual se requiere fuerza física.

libre, guapo y genial tiene siempre algo de profesional y de teutónico, ante la improvisación de sentimientos y de sensualidad que constituyen una bella mujer. Reconozco perfectamente todas las cualidades morales de la mujer. Hay mujeres sorprendentes por su ingenio, lealtad, generosidad, abnegación, exquisita ternura, impulso heroico, pero todas esas virtudes son profundamente sexuales. Es decir, ligadas a la perenne actividad del fuego central preocupado por preservar la especie.

La mujer ama la variedad y la guerra como estimulantes principales. La mujer que no cambia de macho se pone fea antes de tiempo, destruye su potencia magnética sexual y contribuye a deteriorar la raza. Es cierto por otra parte que sobre este fondo originario de audacia y de guerra, la sociedad ha construido nuevos impulsos, nuevas necesidades que de generación en generación se han ido haciendo cada vez más instintivos: entre estos, importantísimo, el pudor. Teniendo en cuenta que el deseo del macho está hecho en gran parte de curiosidad exploradora, una mujer que se desnuda con facilidad tiene escaso valor de seducción. Y es por esto por lo que la mujer tiende a dejarse conquistar una y otra vez por el hombre amado. Hay amores muy ardientes que se prolongan durante muchos años, cuando el hombre y la mujer, de común acuerdo, casi de forma instintiva, provocan entre ellos artificialmente la variedad y la guerra excitadoras. Es cuestión



de voluntad, de inteligencia despierta y de fuerza viril. Pero son casos excepcionales; y aquí entramos en las relaciones misteriosísimas que corren entre la costumbre y el amor.

No hablo de la convivencia sino de la costumbre de los dos deseos que se buscan y se reconocen. La convivencia es siempre nociva ya que destruye esa necesidad de peligro, de acecho, de lucha o de incertidumbre que es favorable al macho especialmente y también a la mujer. La incompatibilidad entre el amor y la convivencia no la sentían mucho nuestros antepasados, ya que ellos no tenían como nosotros las infinitas minuciosas preocupaciones estéticas creadas por el sentido difuso del confort y de la limpieza. Es difícil hoy seguir amando a una mujer viviendo en la misma casa y durmiendo en la misma cama. El refinamiento de la civilización, mientras por una parte ha hecho imposible para un hombre amar a una mujer puramente instintiva, natural, sin pudor, que se entrega a muchos, ha hecho por otra parte imposible amar a una mujer que se desviste con regularidad cada noche sólo para él.<sup>321</sup> Así pues, necesidad de variedad dosificada y sentido flexibilísimo del pudor en la mujer moderna. En las playas del norte los hombres y las mujeres desnudos y semidesnudos se bañan juntos. Recuerdo que viajando en coche por las fronteras de

---

<sup>321</sup> Todas estas afirmaciones reconducen el discurso marinettiano a los textos teóricos sobre los temas de la sexualidad, del amor libre, del divorcio, de la igualdad de los sexos; las obras teóricas de referencia sobre estos argumentos son *Al di là del Comunismo* y *Democrazia futurista*, que se pueden consultar en *TIF*, pp. 379-382 y 471-499.

Hungría y Transilvania bajo una fuerte lluvia, tuve el placer de valorar estéticamente el bajo vientre y los muslos de centenares de campesinas que se sentaban a la mesa con las lujosas faldas recogidas alrededor de la cintura y levantadas por encima de la cabeza para no ensuciarse nada más que el forro. Durante una parada forzosa pude asistir a la lenta toilette distraída de una joven que se peinaba en la ventana, los pechos libres, desnuda hasta la cintura. Evidentemente el pudor de la mujer no es siempre necesario para el deseo del macho. En cualquier caso, en todos los climas, la convicción de ser muy hermosa destruye el pudor de la mujer. Hay mujeres que se desnudan fácilmente pero que no pronunciarían jamás una palabra semiobscena. Otras se vuelven impúdicas inmediatamente como reacción a un amante púdico...

La mujer en general odia el lenguaje desvergonzado del hombre cuando éste no es la expresión directa del deseo. Los hombres *deslenguados* tienen casi siempre poca suerte. En cambio el macho que precisa con elegancia su deseo al hablar, destruye mecánicamente las principales trincheras del pudor y se sitúa en una excelente posición para dar el asalto decisivo. Por eso debe evitar toda la fraseología espiritualista en la cual la mujer se enreda encantada complaciéndose en retrasar la victoria del macho y en verlo hundirse en los inextricables pantanos verbales: “¡amor puro, fidelidad eterna, almas gemelas, nadie me ha comprendido!... ¡no puedo ser feliz!...

¡todos los hombres dicen lo mismo!... ¿a cuántas mujeres habéis repetido estas palabras?"

**La mujer y la estrategia.**

2.

Excelente terreno de conversación para un hombre audaz e intuitivo es el elogio descarado, sin medias tintas, del cuerpo de la mujer y de su elegancia. Insistir<sup>322</sup> sobre ésta como un crítico *pasatista* insistiría sobre un Canto de Dante<sup>323</sup>. Considerarla como el producto personalísimo de su inteligencia y así trepar hasta la exaltación entusiasta de su espíritu y de su inteligencia profunda especialmente si es una perfecta estúpida. Hablar de todas las cosas maravillosas que hubiera podido hacer si el destino le hubiera sido favorable. Acusar siempre al destino como al enemigo cruel de cualquier cosa hermosa y genial, de modo que la mujer cayendo, crea realmente cumplir por primera vez un gran acto noble y generoso. Todo eso exige calor, calor, calor, calor. Todo eso exige variedad continua de gestos y de voz. De cuando en cuando un leve matiz de tristeza en los ojos, inmediatamente cancelado por una sonrisa de felicidad y de agradecimiento. Aludir, pero no demasiado, a un amor desgraciado pero no traicionado por una mujer lejana destrozada por el destino. Guardarse bien de dejarse consolar, aún despertando en la mujer el deseo vanidoso de hacer sufrir y de dominar a un hombre fuerte pero muy sensible.

---

<sup>322</sup> Marinetti considera que, para alcanzar el efecto de velocidad lingüística, el verbo tiene que estar en infinitivo porque es un tiempo “redondo y *scorrevole* como una rueda”.

<sup>323</sup> Los ataques de los futuristas van dirigidos a los críticos que comentan la *Divina Comedia* y no a Dante Alighieri en cuya tradición literaria se reconoce el propio Marinetti. Sobre este tema véase de Marinetti *Il Manifesto della letteratura futurista*, en *TIF*, pp. 7-14 y también *La Divina Commedia è un verminaio di glossatori*, en *TIF*, pp. 266-267.

Si la luz es favorable, si el diván sobre el que está sentada la mujer se presta a un acercamiento gradual, acercarse lentísimamente de modo que la mujer empiece a interesarse intensamente por el ataque. Este abordaje gradual, lentísimo pero ininterrumpido surte un efecto seguro sobre los centros sexuales femeninos. Elegir por olfato el recuerdo de una aventura victoriosa y evocarla rápidamente sin darnos importancia mientras las manos entran sabiamente en acción. Serán ante todo manos distraídas ligeras, como descolgadas del cuerpo, manos que se divierten en el pliegue de los tejidos en la suavidad de los terciopelos y van avanzando a lo largo de las caderas de la mujer. Hemos llegado al momento decisivo en el que es necesaria la más atenta intuición. Si la mujer está ya turbada por el ímpetu de vuestro deseo os aconsejo intentar una veloz y ligera caricia sobre la curva del pecho. Si el vestido o la bata se presta, insinuar una mano ágilmente y tocar suavemente, casi con terror religioso no mirando nunca a la cara a la mujer que podrá fingir ante sí misma no haber oído ni visto nada. Luego lánguidamente acercad vuestra boca a su cuello expresando vuestro deseo con leves suspiros jadeantes. Habladle entonces entre los cabellos, detrás de ella, líricamente, con amplias oleadas de imágenes inesperadas, con intenciones heroicas y llenas de una calma generosa, glorificad vuestros más pequeños méritos, declarando repetidamente que sólo ella, sólo ella es digna de todo el amor. Que vuestra voz sea

conmovida y en tono menor. Procurad que, hablándole siempre en el cuello, por detrás, ella pueda mirar al vacío, en una bella pose de estatua sepulcral. Si la mujer no se rebela besadla en el cuello, con cautela, junto a la oreja, mejor aún en la oreja. Si acaso se rebela violentamente, dad inmediatamente un salto en la conversación para distraerla y hacerle olvidar la ofensa. Luego empezad de nuevo con un intento de caricia en el pecho. Éste entonces estará probablemente más agitado y más encendido que antes. Si la mano es hábil la mujer no sabrá ni podrá defenderse de él. Se dejará hacer murmurando: “¡los hombres sois todos iguales!... ¡queréis siempre lo mismo, el cuerpo, nada más que el cuerpo!...”. Es necesario entonces seguir insistiendo con una mano, provocar, perfeccionar el placer; mientras la otra se adueñará de sus manos. Puede ocurrir que la mujer se aleje y diga con un tono seco y de broma: “¡Abajo las manos, señor!” Entonces hay que cambiar de táctica y responder a su contraataque. Es decir cogerle enérgicamente, con manos delicadas y fuertes, la cabeza, echársela hacia atrás y darle en su boca un beso autoritario, prolongado, profundo, que le quite un poco la respiración. Si el diván es apropiado la mujer es vuestra. Esta última estrategia me ha salido perfecta una decena de veces con tipos muy diversos. Sin embargo también uno puede ser rechazado. Para ganar se necesita disponer de ciertas fuerzas. Por ejemplo una hermosa boca atractiva, unos ojos volubles y expresivos, voz

insinuante, cuerpo bastante esbelto, músculos, pero no demasiados, una cierta elegancia, un gesto que naturalmente esculpa el cuerpo de la mujer en el aire y lo acaricie antes de acariciarlo. Una gran celebridad puede reemplazar muchas de estas cualidades. La calvicie es un pequeño defecto, o casi una cualidad cuando la frente brilla de ingenio. La barriga es un obstáculo insuperable en los ataques frontales.

Muchos sufren derrotas en batallas como estas por ignorancia topográfica: no se da un asalto en las horas de la mañana o en una habitación demasiado blanca. Los sillones y los divanes de un solo color son pésimos. Pésimo el estilo renacimiento<sup>324</sup>. Mediocre el estilo imperio. Muy favorable el estilo oriental: alfombras persas, divanes árabes bajísimos con desorden de cojines multicolores bajo luces multidifuminadas o tenues. Este último ambiente sin embargo tiene el grave inconveniente de no permitir las puertas cerradas y de favorecer con la continuidad de las alfombras la curiosidad de los criados y el consecuente miedo a ser sorprendidos e interrumpidos. Necesidad pues de corromper a la criada o de incitar en la mujer el amor al peligro. Si esto no se consigue, provocar astutamente en la mujer la necesidad de alejar a los criados de la casa.

---

<sup>324</sup> Época para Marinetti que incluye todo lo que pertenece al clasicismo y por tanto criticable.



Es necesario en general que la mujer no se dé cuenta de nuestra astuta preparación. Sin embargo a veces sucede que constatando de repente la perfección de vuestro plan estratégico, ella se confunde, se desalienta, y acepta vuestra victoria como una deliciosa fatalidad que absuelve cualquier remordimiento.

Hace unos años hacía la corte a una bella y elegante señora polaca, que casi nunca era posible encontrar sola en casa. Le asesté dos asaltos muy sabios con una distancia de dos meses entre uno y otro. En el primero y en el segundo llegué al borde de la victoria consiguiendo casi todo; es decir, después del beso, largamente preparado y fulminantemente ejecutado, la bella mujer encontró la fuerza de liberarse, de ponerse de pie y de pulsar el timbre. Aparición de la criada con una media sonrisa irónica en las narices palpitantes de belleza morena trasteveriana<sup>325</sup>: “¡María! ¡Trae enseguida el té!...” - Me lo bebo, declaro solemnemente que las novelas de Romain Rolland<sup>326</sup> son estúpidas, cuatro palabras agridulces y me voy.

Dos meses después me entero de que mi bella amiga va a estar sola en casa toda la tarde. Espero en el coche al acecho

---

<sup>325</sup> Se refiere al antiguo barrio popular, Trastevere, en Roma.

<sup>326</sup> Romain Rolland, escritor francés (1866-1944), expresó en toda su obra literaria una condena firme contra cualquier forma de violencia. Su ensayo más famoso, *Au-dessus de la mêlée*, cuyo significado intrínseco estaba en la declaración contra la guerra, le permitió conseguir el premio Nobel de literatura en 1915 y recibir la crítica de sus adversarios como traidor al espíritu patriótico.

delante de la puerta. Cojo al vuelo a la criada que regresaba, la sigo, le hablo, le doy dinero, y me hago anunciar. Después de un violentísimo bombardeo de frases incendiarias lanzo con decisión la infantería de las manos. Esta vez sin embargo el asalto final se produce a pocos metros del timbre. Ante la amenaza del beso ya inevitable sus ojos lánguidos y risueños debajo de mí se dirigen graciosamente hacia el timbre libertador. “¡Sois divinamente vil!”, murmuro y la beso. Un salto, se suelta y se precipita a llamar. Yo, inmóvil, con aire de desaliento, con una pizca de ironía en los ojos. - Riiiiiiin - La criada no llega - Riiiiiiin<sup>327</sup> - Desmedido estupor de la hermosa mujer... ¡Habrás salido! A algún recado. - ¡No es posible!... - Voy a ver - Voy yo también - No, quédese aquí. - Sale. La sigo. ¡Estará en la cocina! -¡Imposible, no está sorda! ¡En el dormitorio! ¡No entre! ¡Sí! ¡No! ¿Por qué? ¡No! ¡Me gustas!... ¡Te quiero!... ¡No pienses en nada!... ¡Deliciosa, divina tu boca!... ¡No! no - ¿Por qué? ¡Es una locura! ¡No quiero! -¡Dulce, dulce, dulce, amor mío!... - (Flautas, clarinetes, borboteo de sangre feliz, alegría de los nervios y de los músculos todos a la mesa a

---

<sup>327</sup> Marinetti utiliza muy a menudo las onomatopeyas, llegando a hacer en su teorización una división de estas en relación al grado de enrarecimiento realista, de precisión imitativa y de complejidad figurativa. El fundador de la vanguardia futurista habla de onomatopeya “directa, imitativa, elemental, realista”, que realiza el grado más alto de imitación de la realidad mediante la representación fónica; “indirecta, compleja y analógica” con la que se crea una sensación entre diversas sensaciones de peso, calor, color, olor y ruido. En tercer lugar, las onomatopeyas abstractas que expresan, en el plano sonoro, los movimientos más complejos y misteriosos de la sensibilidad humana.

modo de oficiales en la casa segura como un fuerte cuando los centinelas vigilan bajo la luna...) - ¡Malo, lo has preparado todo!

- ¡Echaré a María a la calle! - En los ojos la hermosa polaca tenía una brillante admiración por mi ingenio estratégico.

**La mujer y la guerra.**

3.

La tierra, el mar, el cielo y la mujer exigían la guerra como complemento natural. Hablo de la conflagración, puesto que las guerras anteriores no fueron más que esbozos de guerra. Todos los ocasos ensangrentados simbolizaban, invocaban, profetizaban las actuales batallas. ¿Qué buscaba sobre el arco del horizonte marino mi mirada de colegial doceañero cuando acompañaba a mi madre en los paseos crepusculares por la playa de Alejandría en Egipto?<sup>328</sup> ¿Qué esperaba con ansia sino una escuadra bombardeante? Muchos años después el Muelle Giano vibraba bajo mis pies de estudiante por las continuas explosiones de púrpura que los nubarrones estallados como polvorines lanzaban al cenit cada tarde. Las flautas y los violines del viento seguramente no consolaban a los bosques que esperaban con ansiedad la escabrosa reprimenda de las artillerías. La cóncava placidez de las noches estrelladas pocas veces me provocó torturas místicas, más bien casi siempre horror y asco por el vacío y por el silencio que había que llenar día tras día a cualquier coste y que matar con estruendos macizos y cuadrados. Los huracanes, las tormentas, las avalanchas, los ciclones representaban el esfuerzo de la conflagración que quería nacer explotando en el mundo. El trueno era el ensayo general, el deseo retumbante y el ensayo de los gruesos calibres futuros.

---

<sup>328</sup> Es esta una clara referencia autobiográfica en la que se puede ver la formación cultural del propio Marinetti; véanse, *Una sensibilità italiana nata in Egitto* y *La grande Milano tradizionale e futurista*, en *TIF*, pp. 1053 y *passim*.

Las constelaciones eran planos-esbozos de bombardeos nocturnos. Las formas agresivas de las altas montañas tienen por fin hoy razón de ser, todas revestidas por las densas trayectorias, por los silbidos y por los estruendos curvos de los cañonazos.<sup>329</sup>

Los ríos, trincheras naturales, tienen hoy una vida lógica. Interrumpen la fuerza del enemigo y vacían los campos de batalla de todos los cadáveres que arrastran al mar. ¡Ese prado, verde y mudo entre sus cuatro paredes de sauces y de hayas, (en el cual yo esperé y conocí hace dos años la boca de una americana, sabrosa y sabia *flirteuse*, privada de todo *pasatismo* nostálgico) encerró cómodamente nuestras caricias y nuestros besos pero se quedó insatisfecho e incompleto!... Miss Macry se dejaba descuidadamente abrir la blusa, riéndose feliz al oír alabar sus hermosos hombros y sus pechos deliciosos, que prolongaban vibrando la carcajada blanca de los dientes y de los tejidos ligeros. Entre los miedos azules que el crepúsculo acumulaba alrededor de nosotros, yo, sin amor, exasperaba bajo los bellos brazos la alegría y el espasmo del cuerpo semidesnudo, pero mis miradas no la veían. Fijos sobre los árboles violetas, mis ojos buscaban, invocaban la pequeña geometría negra de una ametralladora con sus locas orquídeas

---

<sup>329</sup> La combinación de los dos términos representa una vez más el espíritu polémico de Marinetti, en el sentido de que, en la batalla como en la conquista de la mujer, lo que tiene que primar es la hazaña heroica del militante futurista, siendo la mujer y la guerra el terreno más apto para demostrar sus "cualidades" y su valor.

cándidas y feroces, perfumadas de fuego veloz. Se lo comenté a la bella americana que me dijo: “Une mitrailleuse? Pourquoi faire? Pour me tuer?”<sup>330</sup> -¡No! contesté, ¡para completar la belleza del prado e intensificar el sabor de tu boca!...

- Je ne comprend pas.

- No me entiendes precisamente porque aquí no hay una ametralladora. ¡Tú eres como un luis<sup>331</sup> olvidado sobre el tapete verde de una mesa de juego sin jugadores y sin croupiers! ¡Tus brillantes y tus perlas son inocuas explosiones de luz! ¡La guerra, la guerra! ¡Tú tienes que adornar tu belleza de guerra! ¡Esta bóveda estrellada simboliza millones de shrapnels explotados!

- Je ne comprend pas.

- No me entiendes porque eres incompleta, como toda la naturaleza hambrienta de guerra. La vieja poesía no fue más que un largo, exasperado, espasmódico hambre de hierro y de fuego que torturaba la tierra. Los lánguidos ríos imploraban los puentes de barcos, de barriles, de vigas, veinte veces arrojados,

---

<sup>330</sup> La constante referencia a la lengua francesa es debida a la formación escolar de Marinetti en el colegio francés de Alejandría, en Egipto, véase *Un sensibilità italiana nata in Egitto, op. cit.* No olvidemos que también el primer *Manifesto* fue escrito y publicado en Francia y luego traducido al italiano; incluso en los diálogos más significativos del presente texto Marinetti usa el francés para demostrar el dominio de este idioma como parte integrante de su arte seductora.

<sup>331</sup> Se refiere a la antigua moneda francesa.

destruidos y reconstruidos bajo el tra-tra-tra en abanico de las ametralladoras.

La gran guerra ha venido para acabar con tres acorazados oblicuos, destripados y hundidos, ese esbozo de guerra empezado desde el amanecer hasta el ocaso hace veinte siglos, y continuado cada día con tres nubes sangrientas y un promontorio negro que destripa el blanco cielo... Para todos los hombres de 35 a 50 años la guerra es una segunda juventud. Militarización de los músculos y de los nervios desgastados por la vida. El uniforme enjaula las vilezas fisiológicas. Todo esto es verdad, pero me arrastra involuntariamente a un tono doctrinal. Temo exagerar. Mi amigo Corra que escribe lo que yo le dicto, me desaprueba tácitamente. Me despido de él y me voy a pedir consejo a la carne rosada de una amiga holandesa, sensual, dispuesta a fundirse en ternuras exquisitas, inteligentísima, que conoce muy bien la sociedad de Londres, de Berlín, tiene treinta años, unas manos divinas, pero demasiado postizas.

En la habitación del hotel, corrientísima, después de haberla agarrado, besado, revolcado, sin desnudarse, al tintinear de mis espuelas de artillero, planteo la cuestión.

- Te he cogido, estrujado rápidamente como un camarero exprime un limón sobre los muchos vermouthe ya preparados de un bar abarrotado. No te ofendas. Soy un bar abarrotado de



muchos deseos-problemas que te será fácil resolver. ¡Contesta!  
¿Por qué me amas?...

- Porque desde el día en que te conocí, me siento en Italia como en mi casa. Me siento idéntica a mi suerte. Creo que antes la mujer se encariñaba con el hombre. Hoy la mujer se encariña con las ideas del hombre. Es natural que traicione a mi marido para permanecer fiel a mis ideas que están encarnadas en ti. ¡Tú eres mis ideas, mi inteligencia, mi razón de ser!... ¡Te quiero porque eres italiano!<sup>332</sup>

- ¿Qué distingue a un italiano de uno del norte en general?

- El hombre latino...

- Deja en paz al latino. No soy latino. Soy italiano, o sea, muy distinto de un español o de un francés.

- La primera impresión que una mujer del norte siente delante de un italiano es la imposibilidad de embaucarlo y de someterlo. Lo considera dispuesto siempre a oler y evitar el engaño.

---

<sup>332</sup> La exaltación patriótica de los futuristas coincide con el gran movimiento nacionalista que se desarrolló en Italia entre las dos Guerras Mundiales. De este patriotismo nace la ideología intervencionista que lleva a la mayoría de los futuristas a participar en los conflictos bélicos y, más tarde, a apoyar a la dictadura fascista.

- Bien. De hecho Conrad debe haber tenido la misma impresión delante de Cadorna.<sup>333</sup>

- El italiano además está siempre en la realidad. Los hombres del norte son más o menos soñadores y por eso presentan siempre puntos débiles ante emboscadas y ante las mentiras de una mujer.

- ¡Pésimos generales, pues!

- Imagínate, una amiga mía de Copenhague se enamoró de un joven oficial berlinés. Es una locuela, ha hecho de todo. ¡El día del primer rendez-vous, el berlinés le anuncia pomposamente que había alquilado un pisito de amor por cinco años! Vosotros nunca pensáis en el mañana, siempre en el momento, improvisadores en todo.

- ¿Me reprochas la improvisación erótica de hace un momento? ¿Acaso el ruido de mis espuelas te ha obstaculizado el placer?

- Al contrario originalísimo. Me gustas así, siempre lleno de guerra... ¿Tú tienes la “bosse” de la guerra?

- La mujer sin la guerra es un revolver descargado. La guerra da su verdadero sabor al cuerpo de la mujer así como da su verdadera belleza a las montañas, a los ríos, a los bosques.

---

<sup>333</sup> Se refiere a los generales protagonistas de los frentes austriaco e italiano. El general Cadorna se transformó en un mito nacional después de la contraofensiva de las tropas italianas.

Por primera vez he amado las montañas del Trentino<sup>334</sup> porque estaban rizadas de ríos de granadas y habían recobrado por fin su alma esencial que es la artillería. Los valles no tienen otra finalidad que la de amplificar al cielo los cañonazos. Una bella mujer no puede tener más amante que un soldado totalmente armado que vuelve del frente y que está a punto de marcharse. Las canilleras, las espuelas y la bandolera son esenciales en el amor. La americana, el frack, el esmoquin y la levita están hechos para la silla y la butaca, evocan la biblioteca, el desvirgamiento lento de los libros intonsos, la lámpara abat-jour verde, el aliento fétido de los moralistas, de los profesores, de los críticos, de los filósofos y de los pedantes. Estos son efectivamente los maridos que yo corono sistemáticamente: todos enemigos de la divina velocidad<sup>335</sup>. - A propósito, ¿qué piensas de la velocidad en el amor?

- ¿Tú consideras a las mujeres como estaciones de ferrocarril?

- ¡Tal vez no son más que túneles!... Cuestión de costumbre. Hay que intensificar los años en días, en momentos, para gozar de una mujer con velocidad. Yo encuentro que nuestra nueva religión futurista de la velocidad, colaborando con la guerra, transforma radicalmente al hombre transforma

---

<sup>334</sup> Territorio del norte de Italia en la frontera con Austria, fue el escenario principal de las tropas italianas durante el Primer Conflicto Mundial.

<sup>335</sup> En este párrafo está resumida toda la filosofía futurista en relación con la exaltación bélica del movimiento que engloba todas sus manifestaciones.

radicalmente al mundo. Se empezó volviendo a colorear los prados y las pendientes de los montes con los anuncios multicolores, de las nuevas industrias. Se destriparon las montañas con los túneles en espiral. Hoy se decapitan con minas colosales. Se modifica el curso de los ríos. Se destruye el sentido romántico de la soledad a fuerza de carreteras. Se anulan los caminos de mulas pacientes y largísimos en zig-zag con las líneas rectas volantes de los aviones. Se resume desde lo alto con una sola mirada todo un horizonte hirviente de humos erizado y segado de explosiones.

- ¡Es necesario pues acelerar y sintetizar también el amor!...

- Ámame también guerreramente y sintéticamente. Me gusta.

- ¿Crees tú que una mujer permanece fiel más fácilmente a un amante sintético y veloz?<sup>336</sup>

- ¡Dejémonos de fidelidad! La fidelidad es necesariamente analítica, nostálgica, cultural, alemana. Te regalaré una cartera con tres símbolos bordados. Un émbolo, una rueda, un cañón.<sup>337</sup>

---

<sup>336</sup> Los dos adjetivos usados aquí por Marinetti, además de tener una acepción connotativa, son palabras clave de la ideología futurista.

<sup>337</sup> Claros símbolos de la sociedad industrial y bélica que la vanguardia futurista preconiza.

## **Manual del perfecto seductor.**

4.

No pudiendo volver al frente porque mi ficha policial llevaba la mancha de mi novela *"Mafarka Il futurista"* secuestrada y condenada, y la policía de Milán, recordando mis pugilatos intervencionistas, me declaraba proclive a la pelea, pensé esperar amnistía y nombramiento de subteniente en los saludables baños de Viareggio.

Sal, sol, yodo, bromo. Y sobre todo, el vasto y vibrante deseo de torpedeos y de colisiones eróticas fulminantes. La idea del matrimonio se desvanecía en el horizonte como un velero demasiado lento y anticuado. Invitaba cada mañana a una de las muchas señoritas a dar una vuelta en patín. En cuanto estaba fuera del alcance de las miradas, la colaboración activa del sol, dos cuerpos encantados de estar semidesnudos, dos hermosos senos atentos como escolares ante el maestro que plantea el problema, fragilidad de botones, manos errantes, un beso 2, 3, 5, sabrosamente como se come marisco. Las narices embriagadas, el Mediterráneo pequeño, indiferente, perfumado e íntimo como una bañera, zambullidas, bromas, carcajadas, salpicaduras, flic-flac y chapoteos. Todo sucedía naturalmente, todo lo que no exige la cama. Cuando estoy desnudo me vuelvo filósofo. Compuse así de manera experimental un compendio de máximas morales llenas de indulgencia, sin acritud y muy instructivas.

1º La mujer se enamora del voluntario fuerte y valiente que se va al frente, pero lo traiciona con el primero que llega,

*inmaduro, enfermo, o viejo*, si este sabe elegir el momento oportuno<sup>338</sup>.

2º El momento es siempre oportuno dado que el novio o el marido se encuentran militarmente lejos.

3º La lluvia, que dificulta los ataques en el frente, favorece en cambio siempre la penetración del primero que llega a los nervios femeninos en la playa.

4º Todas las mujeres adúlteras mienten cuando declaran a su amante que no se entregan nunca o casi nunca a su marido. La guerra demuestra que la mujer necesita el abrazo cotidiano.

5º Si la mujer es en el fondo vil, traiciona encantada al amante o al marido que se bate en el frente para simpatizar con el que no se bate, y para vengarse de su inferioridad de neutral.

6º La mujer prefiere un burro vivo a un buen caballo moribundo.

7º Si la mujer tiene un fondo valiente y luchador, traiciona para desfogar su rabia de no estar en el frente y lleva a cabo así al menos el juego infantil de la trinchera hundida.

8º Un fondo literario de retórica simuladora se desarrolla en la mujer con la guerra. Casi todas las mujeres escriben tres

---

<sup>338</sup> Aquí Marinetti, después de su parábola existencial, reafirma el mito del héroe-guerrero, del soldado que combate en los dos frentes bélicos del amor y de la batalla, confirmando una fe *idealista* que se traduce en la lógica normativa de la guerra, por la cual cualquier empresa tiene que transformarse en hazaña apologética y ejemplar.

cartas de amor igual de ardientes a tres hombres distintos de los cuales uno combate, los otros dos emboscados o enfermos.

9º El combatiente debe preferir una botella de vino antes que cualquier carta enamorada.

10º La mujer en tiempo de guerra prefiere al cincuentón que al veinteañero porque éste ha preferido las rojas, escabrosas y decisivas caricias de la muerte a las suyas, mientras el otro se presta a ser enternecido, demolido y vaciado sabiamente con toda calma y con su mayor dignidad.

11º La guerra creando en todo y en todos el sentido de lo provisional, de lo inestable y de lo efímero, destruye en la mujer el pudor, la palabra dada y la invita a la pronta renovación del corazón y de los sentidos.

12º La guerra, teniendo como fin un aumento de territorio, el sexo de la mujer se hace imperialista, expansionista y colonizador. Lo malo es que, a falta de buenos territorios, éste conquista desiertos, pantanos, hospitales, cementerios, momias, cadáveres, viejas medallas y se vuelve numismático.

13º Cada combatiente debe, para compensar la traición inevitable, planear al menos seis relaciones epistolares, preparándose así un regreso agradable y variado después de la victoria.

14º Una señorita que se respete tiene por lo menos tres novios en tiempo de guerra.



15º Matemáticamente cada marido, bien sea traicionado o confiado en la honestidad de su mujer, instintivamente odia y desprecia al que *ha sido* su amante, ama y aprecia al que *es* su amante, adora y admira al que *será* su amante.

16º Dadas todas estas verdades absolutas, constatadas estadísticamente, le estará prohibido para siempre a la mujer hablar de vida interior, de fidelidad absoluta, de almas gemelas, de amores eternos sin contactos físicos, de ideal conseguido... etc.

17º La mujer desnuda es leal. La mujer vestida es siempre un poco falsa. La carne de la mujer es siempre buena. El espíritu de la mujer tiende a la maldad y a la perfidia.

18º Todo seductor debe desnudarse y volverse a vestir con la máxima velocidad. Todo seductor no debe dejarse ver nunca en paños menores.

19º Todo seductor calvo debe ponerse antes el cuello de la camisa que los calcetines.

20º Para entender bien la conversación de una mujer hermosa, hay que escucharla con la nariz.

21º Para contemplar su alma es necesario mirar con el oído el arabesco fónico de su voz.

22º El cerebro es un motor añadido e inadecuado al chasis de la mujer que tiene como motor natural el útero. El cerebro fuerza, destroza y deforma a la mujer que lo lleva.

En este punto mi gran amigo Bruno Corra se arranca un mechón de cabellos dorados, y grita: - ¡Pero hay excepciones, por Dios! ¡Acaba con tu manía de generalizar!...

Le respondo que quizás lo único que hay de excepcional es mi irresistible hechizo de futurista.

## La mujer y la velocidad – peligro.<sup>339</sup>

5.

---

<sup>339</sup> La velocidad y la simultaneidad - como ya hemos visto - son los principales fundamentos de la teoría maquinista de Marinetti; aquí, estas dos categorías se unen a la de la mujer considerada protagonista del nuevo proceso histórico y fuera de los cánones tradicionales de ama de casa. La filosofía futurista de la velocidad representa una nueva *Weltanschauung* porque se contrapone a todo lo que va lento y “a las comodidades del pasado”. Esta nueva filosofía se expresa también en el cuidado del cuerpo que significa mayor higiene y forma física: una visión vitalista que será retomada íntegramente por el fascismo mussoliniano.

La velocidad turba y exalta a todos los seres vivos, desarrolla en ellos la curiosidad exploradora, el espíritu de aventura y, desmesuradamente, la vanidad. Correr significa despreciar a quien va lentamente. La persona tumbada en un coche rápido, se felicita por dominar y adelantar a aquellos que están condenados a ser pronto vencidos por el cansancio de las piernas y por la largura del tiempo necesario para hacer pocos kilómetros. La mujer, por sus ancestrales costumbres domésticas debía encontrar fatalmente en las grandes velocidades automovilísticas un afrodisíaco violentísimo. Semitumbada, bajo una manta, y estrujada por un cuerpo masculino, se siente deslizarse irresistiblemente como en una cama enloquecida allá allá al fondo del remolino del horizonte. El viento que alborota en sus oídos como en dos conchas marinas, imprime en su cerebro aturdido el ritmo mismo de lo infinito, de lo continuo y de lo eterno. El viento multiplica sus tentáculos para palparla, esculpirla, cincelarla, desnudarla y poseerla totalmente. Cualquier traje se transforma en un bañador. Las telas se hacen vivas a fuerza de inquietud, el tacto impreciso. Y he aquí las manos errantes de la mujer que se funden distraídamente con las manos de los dos primeros que llegan, uno a la derecha y el otro a la izquierda. La profundidad desesperada de la bóveda estelar, el monótono burrrruummm-burrrruummm de los cambios de velocidad, el lance acompasado de los bosques que se arrojan sin fin todos contra

el coche, pero que en realidad les tiene ssssin cuidado; el largo cono de luz con el que los faros punzan profundamente la noche, los carros que parecen casas, los pajaros que parecen iglesias, todo este mundo de ilusiones, impregnado de absoluto, de inútil y de monotonía, aconseja brutalmente a los sentidos femeninos gozar minuciosamente de las pequeñas realidades epidérmicas.

Un seductor de raza, provisto de un buen automóvil puede intentar la conquista de todas las mujeres del universo.

Yo hace muchos años que tengo como colaborador eficaz al tren. Teniendo que vivir las tres cuartas partes de mi vida en tren, me veo obligado a pensar, a escribir y a amar en el tren. El fragor metálico de un vagón en una línea sin demasiadas paradas, desata fácilmente la voluntad y turba el pudor de la mujer. Siempre sin embargo cuestión de suerte y de ocasiones favorables. Una noche dormitaba tumbado en un compartimiento de primera clase en la Gare de Lyon de París, cuando oí en el pasillo una voz que me sonaba de hombre mezclada con una voz delicada de mujer. Un periodista que conocí hace poco, no sé dónde ni cómo.

- ¡Qué casualidad! ¿También se van ustedes?

- No. Sólo mi amiga.

Presentación. El amigo baja. Nos quedamos solos.

El tren se va. Ella me mira. Yo la miro. Se habla de Bolonia. ¡Qué bonita ciudad! ¿Es usted boloñesa?... Esperemos que no entren pelmazos... La velocidad crece. El tren parece batir todos los records. La primera estación está lejísimos. Frigor desvencijado de hierros. Todos los cristales ríen. Entra el revisor. A media voz:

- Monsieur veut rester seul, sans doute?...

Una propina. Nos quedamos solos y nos tumbamos. Saco de la memoria dos frases líricas poco originales, como un vendedor de pescado saca dos anguilas medio muertas de un cesto. Son muy apreciadas por mi vecina.

- Muy bonita su *toilette*. Lástima que se estropee. Le queda muy bien. ¿Comprada en París? Las boloñesas saben vestirse muy bien. ¿Quiere que apague la luz?

- Sí.

Cumplo. Fulminantemente, pero seguro del éxito me inclino sobre ella, la aprieto entre mis brazos y le cojo la boca sin discusión. Las caricias se propagan un buen rato. Todas las resistencias ceden. Los saltos del tren precipitan la fusión de los cuerpos, nos imponen una colaboración continua de equilibrios, mientras a cada momento me aseguro de que la puerta del compartimiento esté bien cerrada. Allí, allí, al ritmo furibundo de la locomotora, nuestro placer espasmódico y feroz rodó acá y allá, en zig-zag y en espiral, allí allí en la noche francesa

hambrienta de trenes veloces... Revisor sagaz + tren directísimo + noche de agosto + ausencia de viajeros en el compartimiento x seductor = bellísima boloñesa comida y bebida.<sup>340</sup> Sin embargo hay que estar atento para defenderse si el ataque no se logra. El tren y la velocidad aumentan las extravagancias, los caprichos y la perfidia de las mujeres. Entro una tarde en la estación de Roma, en un compartimento a Milán y me siento delante de una hermosa señora. Ocupamos los dos rincones. Su marido, inmediatamente, le hace cambiar de sitio y se sienta delante de mí. Para no verlo leo el periódico, después me tumbo con aire absolutamente distraído y trato de caracterizar a la mujer. El marido se duerme. Finjo tener sueño. Oscuridad. Enlace de pies. Leve roce de manos. Las mías trepan. Ataque decisivo de una caricia. Rechazo. Finge que duerme. Yo continúo. Va cada vez mejor. No tiene el sueño fácil. Se aburre. Está agitadísima. Le desabrocho la blusa. Todo marcha, baja, resbala, se precisa, se completa. De repente golpe de escena. La señora se pone de pie y enciende la luz. Yo he vuelto a coger el periódico, preparado para todo, vigilante, con aire distraído.

- Pablo, - dice la señora con voz seca a su marido - ¡Ven afuera conmigo!

---

<sup>340</sup> El uso de signos matemáticos es muy frecuente en la escritura veloz y automática futurista. En este caso se trata solo de retomar el hilo de esa escritura a pesar de tratarse de un evidente texto narrativo. Sobre el tema véase toda la producción bibliográfica de Marinetti que pertenece a los textos creativos, como *Zang Tumb Tumb* o también *Correzione di bozze + desideri in velocità*, ahora en *TIF*, p. 642 y *passim*.

Lentamente, a duras penas se despierta el marido y la sigue por el pasillo. Larga confabulación misteriosísima. Intuyo, preparo mi defensa. El marido, después de cinco minutos, vuelve a entrar seguido de su mujer. Se sienta delante de mí, y, los brazos cruzados, fija sobre mí dos ojos firmes pero inquietos, que no brillan con suficiente coraje. Yo he llegado ya a la impasibilidad de un mercader árabe que dormita cubierto de moscas. Ni desafío, ni lucha. El viaje continuó así hasta Bolonia. Aquella mujer, después de haber gozado lo que le apeteció conmigo, había considerado oportuno:

1º Denunciar a su marido *solamente* mis pecaminosas miradas.

2º Reprocharle que durmiera en lugar de defenderla.

3º Convencerle hasta la eternidad de que tenía por mujer una roca de pureza invencible.

Hace diez años, después de haber pasado unos días en San Sebastián<sup>341</sup> para ver las corridas, en la pequeña estación de Bagnières de Bigorre, esperaba el tren de Luchon. Últimos días de agosto; esplendor melodramático del ocaso en los Pirineos sombríos. Poca gente. Una familia numerosa, completamente negra. Siete beatas negras viscosas y llenas de rosarios. Un viejo

---

<sup>341</sup> Marinetti viajó a España en 1928 y estuvo en San Sebastián, Madrid y Barcelona. Véase del mismo Marinetti sus relatos de viajes, en *IL Futurismo in Spagna, a Londra, Parigi, Berlino, Mosca*, en *TIF*, pp. 590-592.



casi inválido. Todos bañados de la más negra tinta clerical<sup>342</sup>. Pero, también de negro, una deliciosa señorita, ágil y con curvas, cabello castaño, ojos de violetas mojadas. Era una familia de ricos propietarios de la campiña bretona. Supe más tarde el nombre de la señorita: Yvette, que la resumía íntegramente. Le gusté. El tren se iba. Una hora de miradas fijas, locas, envolventes. No me fue posible entrar en su compartimiento inmediatamente abarrotado por toda la familia. Tren antiguo, sin pasillos. Me precipité al compartimiento de al lado. Enseguida desde mi ventanilla, vi asomarse desde la suya a Yvette. El tren trepaba por las laderas de la montaña, ralentizándose cada vez más entre los abetos locos de romanticismo, al borde de espantosos abismos de suicidio azul. Yvette me ofrecía voluptuosamente su carita pálida delicadísima, la boca maliciosa y sensual y los ojos que enternecían de violeta todo el horizonte de montañas. Pasión loca en los dientes brillantísimos, en los ojos perdidos y en los cabellos que el viento enmarañaba con los humos redondos y silbantes de la locomotora jadeante. Entonces, tranquilo y decidido, yo abrí la ventanilla del compartimiento. Todavía veo los ojos aterrorizados de mi único compañero de viaje, un señor mayor que me tomó sin duda por un ladrón. Bajé al estribo, cerré la ventanilla y me quedé fuera agarrado a la manilla, en

---

<sup>342</sup> El anticlericalismo futurista es otro tema recurrente en las obras del movimiento y que Marinetti tuvo que abandonar tras aceptar, contradictoriamente, el régimen de Mussolini.

equilibrio, con un vacío de más de mil metros bajo mis pies. Cautamente, pero con seguridad pasé al estribo de al lado. Yvette, asomada, me miraba divertida y espantada al mismo tiempo. Yo creo que si mi pié, al fallar, me hubiera hecho resbalar hacia abajo, el ardor apasionado de su rostro me habría imantado magnéticamente y detenido. Llegué a sus pies y le besaba las manos:

- Un baiser, un baiser, je t'en supplie, ta bouche !...

Encore ta bouche!

- C'est fou... fais attention...

- Chérie, je t'adore, pour toujours... ton nom?

- Yvette

- Philippe

Revoltijo de focas negras en el interior del compartimiento. ¿Se dieron cuenta, vieron? ¿Oyeron? No sé. Me retiré, regresé. Se lo expliqué todo a mi compañero de viaje.

Las circunstancias me separaron de Yvette. Pero la pasión estalló epistolarmente. Un mes después, una mañana, yo subía como por casualidad en un tren abarrotado de peregrinos que iban a Lourdes. Esta vez, debido al gentío, me introduje enérgicamente en el compartimiento al que había echado el ojo y me senté entre Yvette y su voluminosa tía. Conversación.

- Vous allez à Lourdes?

- Oui

- Vous n'avez pas les images bénies de la Vierge et les scapulaires bénis?

Se me ofrecieron imágenes y escapularios y rosarios. Acepté. Transformado en peregrino, seguí a Yvette a todas partes. A las dos de la tarde en la inmensa plaza adornada por diez mil moribundos o semicadáveres en camilla y por el follaje agitado de treinta mil manos, rodaban bloques macizos de ardor solar y de fe feroz. Angustia por la voluntad de sanar que golpea las paredes de todos los cerebros. Rayos y lamentos cortantes como hachas. A cincuenta metros uno del otro, unos curas, erguidos, las manos levantadas, la cara vuelta hacia el tremendo cielo estallado, gritaban:

- Sainte Marie, délivrez nous! Sainte Marie guérissez nous!

Y la muchedumbre respondía con un largo sollozo:

- Guérissez nous!

Yo estaba arrodillado junto a Yvette que rezaba compungida, piadosamente, feliz de sentir mi brazo que apretaba tiernamente al suyo. Alrededor de nosotros, la resaca de la oración, rota de vez en cuando por el grito de chacal hambriento que lanza al cielo un cura esquelético y altísimo en

su viejo hábito rojizo. A pocos pasos una madre pobre y macilenta, gritaba, gritaba, gritaba. Rodó por el suelo, se destrozó la cara con las uñas con tal fuerza y desgarros, gritos y estallidos de dolor que su hijo tumbado, céreo, en la camilla, levantó la mano. Evidentemente quería moverse. Todos le rodearon. Se levantó pesadamente, tambaleándose. Tropezó entre los trapos y las mantas. Lo sostenían pero ya caminaba. Todas las caras a mi alrededor, achicharradas, parecían grandes puños tensos, ensangrentados.

- Le miracle! Le miracle!

Andaba. Yvette febrilmente tocó sus ropas. Yo la seguía turbado, sollozando. Las fuerzas de la luz y de la desesperación humana se habían desencadenado. Todas las lógicas hechas pedazos bajo millares de corazones latientes. El océano de aquel dolor, incandescente, traspasando la escollera blanca de la catedral, hacía temblar al sol hinchado, convulso, y bañado en lágrimas incandescentes. Yvette me apretó apasionadamente las manos:

- Je t'aime bien Philippe, parce que tu es un bon chrétien.

Esa misma noche iba con ella en la procesión llevando el cirio, formando así dos brillantes del desmesurado collar resplandeciente de luces de más de tres kilómetros de largo que se desarrollaba alrededor de la catedral. Perfumes de incienso y de cera derretida en el sudor carnal de las rosas. De vez en

cuando yo besaba la mano de Yvette que temblaba de pasión.  
Me dijo:

- J'aimerais te voir vêtu comme un croisé et aller avec toi en Terre Sainte.

Pasé la noche en una pensión reservada a los curas y a las monjas y a sus parientes. La familia de Yvette obtuvo como privilegio que se me concediese un diván en la entrada. Olor a fruta, a moho, a rapé elaborado y estornudado por un fuerte olor a violetas que venía de la capilla. Una lamparita de aceite sobre un harmonium invitaba a mis dedos nerviosos a unas variaciones mascañanas.<sup>343</sup> Estaba contentísimo, sin sueño cuando Yvette llegó con paso cauto, un dedo en la boca que sonreía maliciosamente.

- Je veux que tu dises tes prières avec moi, Philippe.

Nuestras plegarias fueron 560 besos y 85 caricias. La casa roncaba baritonalmente. Yvette quemaba. Me dijo:

- J'ai la fièvre. Mes joues brûlent. Touche! Me hizo repetir su plegaria favorita.

Se abandonó a mis besos. De repente, toda pensativa:

- Crois tu que papa va guérir? Il est bien bas. Oh ! Que je serais malheureuse s'il devait mourir. Il faut que tu pries beaucoup pou lui.

---

<sup>343</sup> Se refiere al compositor Mascagni, que compuso la famosa obra lírica *La Caballería Rusticana*.

...Ce serait très gentil si tu étais médecin.

- Je suis poète.

- En Italie tout le monde est poète...

.....

Nos encontramos en Chartres. Nos amamos durante más de dos años. Inútil contar cómo terminó el amor. Yo permanezco indudablemente en sus nervios como el italiano loco que la besó con pasión en equilibrio en un estribo de tren a plomo sobre un abismo de mil metros.

**La mujer y el valor.**

6.

Había cortejado en París a una rica americana que poseía una hermosa cuadra de caballos y adoraba morbosamente a todos los animales: era joven y provista del más inválido de los maridos. Todas las maniobras seductoras más refinadas no me habían proporcionado sin embargo en más de quince días el más mínimo éxito. Quizás amaba o recordaba tenazmente a otro. Al encontrarla de nuevo en Milán un mes después, con poca esperanza y por pura cortesía, la invité a comer con su marido. Vamos en coche de caballos. Llovía. En Puerta Venecia el caballo se cae. El cochero, una bestia atlética con una jeta repugnante y cretina, se lanza abajo y, en lugar de levantar al pobre rocín, se pone a pegarle atrocemente.

Gritos agudos de la señora. Yo me precipito. Llamo *cerdo* y *canalla* al cochero. Este me contesta y yo me abalanzo a puñetazos y patadas sobre él con tal violencia que resbala y cae junto al caballo. Todo se resuelve. Al día siguiente conseguía una cita con la señora que no volvió a rechazar nada nunca más. Me lo concedió todo deliciosamente, diciéndome:

- Tu es un brave!

E instantes después, entre dos besos:

- Comme les chevaux de fiacre sont malheureux !

No sé si prevaleció en ella la admiración por el hombre valiente, la angustia por haberme visto luchar con un hombre mucho más fuerte que yo o simplemente el amor entrañable por



los animales. Es cierto que las mujeres verdaderamente mujeres, es decir ricas de animalidad, aman el peligro y a los que hacen de él su ámbito natural. Yo no quiero hacer aquí un elogio de mi valor. Soy un auténtico futurista italiano, y basta. Como tal me presenté en un furgón de equipajes del más desvencijado y destrozado de los trenes búlgaros, abarrotado de heridos que me llevaba de Mustafà-pascià a Sofía después de la batalla de Lule Burgas.<sup>344</sup> Muchos de los corresponsales de guerra de todos los países estrujados conmigo en el furgón helado. Estábamos sentados, las piernas cruzadas y tenía sobre el muslo derecho la cabeza vendada y ensangrentada de un joven soldado al que trataba de evitar las sacudidas mortales del tren. Dos velas. Semioscuridad oscilante. Peste y lamentos. Choque de lenguajes hispídos y hostiles. Entre las dos ventanillas una fisura sobre el Monte Balcano blanqueado por la luna. A pico debajo de nosotros el Maritza. El tren comenzaba a descender. De repente un oficial búlgaro atravesó el furgón y, una vez fuera, se puso a hablar airadamente con el guardafrenos. La velocidad crecía. Se hizo impresionante. Inquietud. Todos de pie. El furgón traqueteaba. Tatutum. Tatutumtatutum, como si se fuera a salir de los raíles. El oficial búlgaro nos comunicó que los frenos no funcionaban. Los

---

<sup>344</sup> Se refiere a la ciudad de Bulgaria en la costa del Mar Negro, importante puerto comercial y escenario bélico en la frontera entre Turquía y Bulgaria durante la Primera Guerra Mundial. Mustafa-pascià es una clara referencia a la tierra turca y a su dinastía de reyes que lleva este nombre.

heridos se pusieron a gritar. Algunos colegas parecían aterrorizados. Un alemán entre otros balbuceaba con visible temblor del labio críticas amargas contra los ferrocarriles búlgaros. La catástrofe parecía inevitable, la muerte segura. Yo me levanté y después de haber encendido un cigarrillo me puse a declamar mis versos libres en honor del coche de carreras. El peligro gravísimo duró diez minutos. Todos se reanimaron, pero ninguno tuvo el valor de aplaudir. Fue la única vez que esa lírica se quedó sin aplausos. Pocas noches después un coronel búlgaro, mientras yo comía en su mesa, contó con tanto entusiasmo esta escenita a su joven esposa que dos piecitos emocionados se entrelazaron amorosamente con los míos y me prometieron lo que llevaron a efecto. Era ésta una mujer sencilla y amable que interrumpió luego bruscamente nuestra relación por miedo al marido. Las habituales contradicciones femeninas. En las mujeres más refinadas el fondo de animal cerebralizado busca asiduamente y prepara el peligro como un seguro y eficaz afrodisíaco. Una señora inglesa muy guapa y ya casi madura fue presa de admiración por mis versos. Después de los primeros besos yo quise fijar con ella una cita fuera de casa. Apretándome apasionadamente:

- Seré tuya, toda tuya.

- ¿Cuándo?

- Esta noche

- ¿Dónde?

- Aquí. - ¿Y tu marido?

-¡No te preocupes, tiene su botella!...

Yo conocía a su marido, pero ignoraba las maravillosas costumbres de alcoholizado. La misma noche, él me enseñaba un cuadro de Cézanne en su salón elegantísimo que merece una descripción. Un gran cortinaje de terciopelo verde lo dividía por la mitad. A un lado un diván profundo, amarillo, bajo, de entre los más persuasivos que yo he explorado en mi vida, muchos cachivaches, dos bellos Renoir con su típico rojo vivo. *C'est le coin de la madame!* – me dijo la criada. Al otro lado un gran harmonium, un *buffet* sobrecargado de libros y revistas, una biblioteca llena de botellas, una butaca de cuero auténtico y muy usado. *C'est le coin de Monsieur!*... Cuando entré los cortinones estaban medio abiertos. Las frases de siempre, mucha amabilidad, alguna banalidad sobre la pintura moderna. A favor y en contra de los pintores futuristas. Entusiasmo por la escultura de Boccioni, por los cuadros de Balla,<sup>345</sup> por los entonarruidos de Russolo<sup>346</sup>. Hice una minuciosa descripción de los muebles futuristas de Arnaldo Ginna, luego declamé unas

---

<sup>345</sup> Boccioni y Balla son considerados como los verdaderos creadores de la estética futurista, cuya producción artística es conocida en todo el mundo y su valor sobrevive a la crisis del movimiento futurista. Para un análisis de las obras de dichos artistas y de la pintura futurista en general, véase: AA.VV., *Futurismo 1909 – 1944*, Milano, Mazzotta, 2001.

<sup>346</sup> Se refiere a los instrumentos musicales inventados por el músico futurista Russolo, que intentan imitar el sonido de la civilización de la máquina.

palabras en libertad. Entusiasmo, discusión. La señora con aire distraído corría la cortina con sus anillas como para conseguir un efecto decorativo especial. La criada trajo una bandeja con una botella de coñac y la puso sobre un taburete junto a su marido hundido en un sillón. Vacío cuatro veces con calma su copa diciendo: “Espero que nos deleite con alguna otra novedad futurista”. Empecé a declamar. Mi bella oyente se había abandonado entre los cojines con movimientos espirálicos que ponían de relieve su cuerpo curvilíneo y abrían hábilmente su lujosa bata sobre el candor del pecho. Pocos instantes después el marido dormitaba con un leve flautear de garganta que está a punto de roncar. Sobre el sofá, rápido precipitar de caricias cada vez más atrevidas. Preocupado yo de no hacer ruido; ella encendida, ebria de deseo, entregada, evidentemente segura del sueño del marido. Éste no dormía. Dormitaba, abriendo alternativamente uno y otro ojo con unos balbuceos brutales.

-Ven aquí. John no puede vernos. Aquí la cortina nos esconde.

- Me parece que no.

- Ven.

Me besó vorazmente. Con brutalidad me separé de ella, y después de haber mirado un instante al marido, corrí la cortina para esconder completamente el diván.

- No, no - imploró ella en voz alta. (Empezó entre nosotros un pequeño altercado)

- ¡No te preocupes por la cortina!

- ¡Así está bien!

- ¡No! Déjame a mí.

Se me escapó ágilmente de los brazos y pidiéndome perdón con la mirada se fue a gatas hasta la cortina que abrió lentamente. El marido dormía, un brazo caído, apretando entre los dedos una copa llena. Pareció despertarse, abrió los ojos y nos miró sin emoción alguna. Luego se volvió a dormir completamente. Mi amiga estaba desabrochada y se apretaba amablemente contra mí, feliz de verme asombrado, no aterrorizado. Volvimos a empezar el juego y poco a poco imité a mi compañera en su maníaco deseo de hacer ruido. Tenía locos sobresaltos de placer cuando mis miradas se posaban en el inefable John que amenazaba con despertarse. Éste no se despertó. Se tiró encima la copa. Cuando me marché roncaba feliz. Cada noche la misma escena con pocas variantes y semidespertares anticipados, pero ninguna catástrofe. Un mes después, aburrido por esta nueva monotonía de peligro, corté con todo y me fui a Milán.

Hay mujeres que se esfuerzan en hacer creer a su amante que un gran peligro amenaza sus amores, para estimular su coraje y su inteligencia. Mi primera cita con una ilustre escritora

parisina tuvo lugar en un taxi que nos llevaba velozmente a Suresne. De hermosas formas, elegante, madura. Inteligentísima... aunque menos que un futurista. La había besado más veces, pero se resistía o fingía querer resistirse todavía un poco. Yo quería volver pronto a Italia, pero sólo después de haber cultivado esa excepcional flor de invernadero. Besos y más besos.

- Ne sois pas si brutal ! Ah ! Le terrible italien ! Calme-toi. Sois doux. Ne sois pas si impatient!

Sobre el puente del Sena atascado. Nos paramos.

- Dieu! Voilà mon mari! Dans cette auto! Quelle rage! Pas de veine! Filons vite. Crie au chauffeur de partir et filer. Je savais bien qu'il nous guettait.

Huida. A la derecha. A la izquierda. Por las pequeñas calles que subían. En cada vuelta, yo, con calma, le daba la dirección al chofer. Ella acurrucada al fondo, manguitos, boa, echándose todo a la cara, murmuraba, silbaba rabiosamente improperios contra mí, contra el motor, contra la calle, contra los carros. Yo, tranquilo. No había visto al marido. Creía poco en el supuesto coche que nos seguía, pero fingía creerlo. Había que elegir un pequeño hotel apropiado. El primero pareció fácilmente descubrible. Adelante.

Huida. Un segundo hotel. Un tercero. Tres cuartos de hora de velocidad diabólica. Al quinto el chofer no podía más. Le hice parar. Arrastré fuera a la bella temerosa.

- Brrrrrr, quelle frousse! Tu n'a peur de rien, toi. Mon mari est terrible. Il est capable de te tuer...

- Ça n'a pas d'importance.

Un delicioso vinito blanco. *Andante* de besos. *Crescendo* apasionado.

Luego, todo lo que una hermosa literata hace para disminuir momentáneamente la superioridad indiscutible de un poeta futurista italiano. Confesonario erótico.

**La mujer y los celos.**

7.



Oigo gritar a las mujeres: “Todo esto se puede llamar capricho, deseo, sensualidad superficial, pero no es amor, el terrible amor absorbente, obsesionante, furioso de celos...”

No deseo a nadie lo que yo he experimentado a los veinticinco años. Una señora piamontesa, Ada Rossi, frágil, alta, pálida, con grandes ojos azules de niña ingenua, la boca un poco grande, sana, golosa, sensual, perspicaz, intuitiva, sin sentimentalismos, cuerpo inteligentísimo de falsa delgada, indolente pero ardiente, segura de sí y de su fascinación infalible. Su marido, rico comerciante alemán, se ausentaba frecuentemente por sus múltiples negocios a Esmirna y a Constantinopla. Recibía suntuosamente y su salón era el más interesante de los salones turineses. Allí me encontré con Arrigo Boito y Giacosa<sup>347</sup> que eran las dos divinidades de la casa. El éxito de mis versos me había propiciado un ambiente favorabilísimo. Nuestro amor explotó. No la conquisté. Me quiso y me cautivó. Su marido partía a Oriente pocas semanas después. Nos amamos todo el invierno libremente, felices, sin mentiras ni subterfugios. A primeros de agosto me reunía con ella en Alassio<sup>348</sup>.

Estaba acompañada de su tío, viejo *viveur* arruinado, apoplético, jugador y vicioso. Aquí, bruscamente, todo cambió.

---

<sup>347</sup> Son dos famosos autores de libretos de ópera y representantes del movimiento de vanguardia italiana, la *Scapigliatura*, que desarrolló su acción entre Milán y Turín a final del siglo XIX.

<sup>348</sup> Pueblo de vacaciones de la Costa de Liguria

¿Me amaba? Sí. Como antes. ¿Me deseaba? Frenéticamente. El ofrecimiento de su cuerpo era como la primera vez, ardiente, tiernísimo y entusiasta. Sin embargo, una sombra, un velo crecía entre nosotros. Era demasiado admirada, demasiado cortejada, se complacía demasiado en su atildado traje de baño al sentirse escudriñar la carne por las miradas obstinadas de tantos hombres semidesnudos y musculosamente dispuestos. Uno la mira magnetizado. Un simple *flirt*. Quizás. Pero eso le complace y le anima. Y los atroces celos empezaron a envenenarme la sangre. Noches insomnes. Condensación de lágrimas corrosivas en los ojos. Espiar. Sorprender. Pasillos. Arterias oscuras de un Grand Hotel llenas y pulsantes de mi misma sangre. Pasos ahogados. Sueño lastimero de una puerta que parecía querer despertarse. ¿Qué mano agarra el picaporte?... ¿la suya quizás?... Chillar histérico de una llave...

Emplearé veinte minutos para girar la mía sin ruido. ¡Saldrá también ella!... ¿Quién me ha metido esta idea en el cerebro? Es una idea cretina. Pero, ¿qué puedo hacer en mi cama si ella está allí... respirando detrás de esa pared y puede salir?... Una hora de pasos lentísimos para llegar hasta su puerta... Esperamos... Son las dos. Esperamos. Las dos y media. Seguimos esperando... El corazón en la garganta. Mis pies helados perdidos en el polo de todas las soledades... La inmensa noche retumbante en mis oídos... Ayer me vino a

buscar a mi habitación. Le supliqué que viniera también esta noche. Me respondió con una sonrisa ambigua... ¡Extraña, esa sonrisa! Estará cansada y dormida. Plácido roncar de cuerpos contentos y sin celos. Seguimos esperando. ¿Qué quiere decir esperar 2, 3, 4, 5 horas, si son necesarias para atrapar un instante elegido entre todos los instantes, deseo, felicidad, felicidad total o... venganza? ¡Dios! ¡Dios mío! ¡Ahí está! ¡Ahí está!... Es ella. Su puerta cruje. Se abre. Su perfil más claro en la oscuridad. ¿Dónde va? Se acerca. No sabe que estoy aquí. No me oye respirar. Estoy parado delante de la puerta de mi habitación. ¿Qué haré si pasa delante de mí y no se para...? Todo se viene abajo desde el cerebro por la garganta en el pecho... Estoy aplastado contra la pared. Su paso. Crujido de su falda y del mar nocturno...

-¡Dios! ¡Qué susto!

-Ada, soy yo. Ven.

En mi cama. Por fin. Perdida, sonrío y se abandona. Desgarro feroz de felicidad. Agradecimiento ardiente de lágrimas.

-¿Por qué lloras? ¿Qué pasa?

Una sonrisa suya de niña, y todo se vuelve natural, inocente.

- Si no te hubieras parado, te habría agarrado por el cuello y matado... Pero no pienses en eso. Estoy loco y me muero de celos.

- Estás verdaderamente un poco loco. No me agarres así del cuello. ¡Me haces daño!

Océano de mi pasión que se ensaña en llenar de ardiente, crudo, áspero placer un pequeño ser frágil, dulce, abierto, una pequeña alma horadada de lado a lado que deja pasar el río de toda delicia como una sangre inútil. ¿Por qué pretender el imposible absurdo monopolio de la luz universal de sus ojos? ¿Por qué querer secuestrar el calor... filantrópico (¡sí! ¡sí! “filantrópico” es la palabra exacta) calor filantrópico de su pequeños pechos? ¿Por qué defender el estrecho de sus piernas?... Hoy, mi sexo experto se ríe irónicamente del turco celoso y cretino que llevaba entonces en el corazón.

Otra vez yo sollozaba en los brazos de Ada.

- Te ruego, te suplico; ves, beso tus piecitos; ¡no mires más a ese joven! No lo escuches, aléjalo de tí.

Me miraba asombrada, pero una alegría íntima y profunda le coloreaba las mejillas.

-¿Por qué lloras así? ¡Qué loco! ¡Qué loco!

-¿Estás segura de que te adoro?

-¡Las grandes frases! Sé que me quieres un poco, poco, poco... Pero estás muy *enervé* hoy. No llores.

Desnuda, se levantó, buscó un peine y se puso a peinar sus largos cabellos castaños. De pie delante del espejo, segura del equilibrio de sus pequeños senos y de su vientre sin arrugas, se complacía en dar vueltas desnuda por la habitación, semiescondida por sus cabellos. Tenía el cuerpo agilísimo, pero las caderas un poquito cuadradas y robustas revelaban una irreducible animalidad. Le dije:

- ¡Qué maravilloso animal! Estarías bien en una casa de fieras.

- Pero no me darían de comer más que carne de burro.

- La mía.

- No, tú eres mi Tomasito adorado. ¡Me gustas así, mucho! Pero creo que soy muy poca cosa para ti. Mucho menos que tu último parto: tu poema, tu maravilloso feto. ¡Está allí en tu maletín! ¡Cuidado con tocarlo!... ¡mucho más precioso que yo!...

- ¿Me preferirías imbécil? Si fuera un hombre cualquiera no te habrías dejado atrapar por mí.

- No, no. Yo te he atrapado, cariño. Yo te he elegido. Esta es mi piel, elegida por mí. A ti animal, no a ti cerebro. Ese indigno cerebro donde hay tantas cosas que yo no sé, todas contra mí.

Yo soy todo tuyo: nervios, sangre. ¿No ves que me muero por ti? Si tú me faltas, si me traicionas, yo me mato. La

sola idea de una mirada tuya a otro me quita las ganas de vivir.  
¿No crees?

- Sí y no. Creo que la gloria, tus ideas, son para ti mucho más importantes que yo.

- No te sabría traicionar con ninguna mujer.

- ¡Je! ¡Je! si fuese la mujer de un gran editor parisino creo que estaría poco segura.

- Es absurdo lo que dices. Tú mientes. Finges no creer en mi amor para exasperarlo hasta la locura.

Me levanté de la cama irritado y topé fuertemente con una rodilla contra una esquina. Ada se volvió asustada.

-¿Te has hecho mucho daño, pequeño?

Y con una gran ternura inesperada me besó la rodilla, luego la envolvió con sus cabellos amorosamente y la estrechó entre los brazos contra el pecho.

Una noche vi a Ada con dos jovencitos en una barca que se acercaba. Uno de los dos era mi rival. Pensé que las lanchas tienen agujeros y tal vez naufragan de manera estúpida. Lo deseé con toda la fuerza de la sangre.

Después de comer, en la terraza, luces febriles, tintinear fresco y agudo de vajillas, mariposas multicolores de las lucecitas mezcladas con las primeras estrellas sobre las mesitas blancas y sobre la carne azul del mar. Chapoteo de la resaca y

dulces carcajadas. Relinchos de Ada, detrás de mí en otra mesita. La oía lánguida y ardiente, despreocupada, los brazos desnudos desnudos, demasiado desnudos. La oía levantarse y alejarse seguida de su *flirt*. Me acerqué a ella a la vuelta de un pasillo. Le agarré una muñeca y se la aplasté entre los dedos que se habían vuelto de acero. Gritó, se revolvió furibunda y en la cara, de cerca, me murmuró con rabia y desprecio:

-¡Eres un imbécil!... Tienes los celos cretinos de un cura de pueblo. ¡Has sido el servidor de mis placeres, ahora, sin embargo... empiezas a aburrirme!

Yo le contesté tranquilo con voz lenta y decidida. Me sentía más allá de toda condena y de toda desesperación.

- Apura el placer..., no pierdas tiempo... Tienes todavía tres años... o poco más... para ser hermosa, espantosamente hermosa... Después, no sé...

Un sollozo de rabia la hizo sobresaltar. Sus ojos se llenaron de lágrimas, pero las contuvo. Me miró con mirada fría, metálica. Volvió la espalda y se alejó con una resonante carcajada irónica. Una hora después me encontraba a su tío.

- ¿Qué le pasa? ¿Está mal? Le noto preocupado.

- He recibido una carta que me comunica la muerte de un queridísimo amigo.

Se alejó, pero inmediatamente después me alcanzó.

- Discúlpeme. Es usted un chaval y puedo hablarle como un padre.

Me di cuenta que había bebido. Continuó:

- Me ha mentido, hace cinco minutos. ¿Acaso está enamorado de esa loca de mi sobrina?

- Yo no. ¡Ni soñarlo!

- Me parecía. Si no lo está mucho mejor. ¿Quiere un consejo? No se preocupe por Ada. Es guapa, lo sé, inteligentísima, elegantísima, pero mala, mentirosa, egoísta y avara. Hace cuatro años un joven argentino se suicidó por ella en Turín. Háblele de eso. Sin decir que yo se lo he dicho, claro está. Quiero saber qué le contesta. En cuanto a su marido, como buen barrigón alemán sabe o no sabe, pero no la quiere. Prefiere los algodones y las mujeres de burdel. Son valores más seguros sin demasiada oscilación.

Roto me acosté. Tenía fiebre. Aumentó por la noche. Al día siguiente por la mañana el doctor me pareció más bien alarmado por la insólita temperatura. Yo sólo esperaba que se fuera. Después de lo cual, volví a agarrar con un esfuerzo terrible mi cerebro hecho añicos y desparramado.

Me vestí cansinamente.

Bamboleando bajé las escaleras. Nadie. Eran las tres. Siesta de los bañistas.



En el jardín, nadie. Me sentí magnetizado por el paseo poblado de la derecha.

Sabía que la encontraría. Ahí está. Es ella... ¡Con él! Di tres pasos largos pero cautos evitando las piedras sin hacer ruido, por la hierba. Me lancé sobre él. Oyeron mis pasos. Pero él sólo pudo volverse a medias y recibir en pleno estómago mis dos puñetazos tensos feroces. Lo agarré por el cuello. Lo tiré al suelo y le golpeé los ojos, la boca, las mejillas con los puños y con las uñas. Era más fuerte que yo, pero no pudo liberarse estupefacto y asustado por el impetuoso ataque. Estrépito de la muchedumbre de bañistas. Carcajadas irónicas. Escándalo. Nos separaron. Me alejé rápidamente. Ada me alcanzó corriendo. Dulce rostro envuelto en lágrimas.

Sollozaba.

-Te adoro, sólo te quiero a ti. ¡Me moría de ganas de verte llorar de celos! Habría hecho cualquier cosa... Habría cometido un delito por verte así loco de celos... No te he traicionado. Haré lo que quieras. No lo veré más. Parecías un tigre. ¡Qué guapo estabas! ¡Qué guapo estabas! Por mí. Por mí, ¡has hecho esto, por mí!

Yo la miraba con una curiosidad incrédula y divertida, como se mira a dos gatos que desgarran la Vía Láctea de agosto, con sus maullidos trepados y segados. Estaba mejor. Plenitud de los nervios y de los músculos satisfechos. La fiebre me

desapareció la misma noche. Ada se fue al día siguiente con su tío a Turín donde la alcancé. No volvió a ver más a su *flirt* masacrado que no quiso pelear... Ada se volvió obediente, afectuosa, sin mentiras, sin coquetería, cambiada, milagrosamente cambiada. Dos años felices. Luego se fue con su marido a Japón. La violencia resuelve todas las crisis, todos los problemas, cura todos los males.<sup>349</sup>

Los celos, esta lúgubre, atroz y asquerosa enfermedad *pasatista* es desgraciadamente una especialidad italiana. Consecuencia natural de nuestra maravillosa sensualidad y de nuestra excesiva fuerza afectiva.

Somos ricos de animalidad, telúricos, atmosféricos, espasmódicamente y continuamente vibrantes, ligados íntimamente a todo el universo que mejor que cualquier otro pueblo sabemos interpretar, intuir, plasmar artísticamente. Sentimos y recreamos en nosotros el mar, los ríos, los vientos salados, las oleadas del calor, la fuerza centrípeta, la expansión de la luz eléctrica, sentimos más profundamente a la mujer. Somos pues típicamente celosos. Todos los pueblos mediterráneos lo son menos que nosotros, incluidos los españoles. Los del norte, que no tienen nuestra potencia vital,

---

<sup>349</sup> El recurso a la violencia para los futuristas ha sido siempre el medio para afirmar sus ideas; posiblemente esto es debido a la herencia de la ideología del pensador francés Sorel que influyó en los socialistas maximalistas y en los movimientos nacionalistas de principio del siglo XX. Por la misma razón, Marinetti no desprecia el uso de adjetivos fuertes, vulgares y con connotaciones violentas.

no lo son en absoluto. La virginidad en Alemania, en Suecia, en Noruega no tiene valor alguno. Una simple dificultad, un tropiezo, un obstáculo que se tiene que destruir para la libre manifestación de las necesidades sexuales. Seguro que no eran celosos los doce rusos maridos o amantes de doce bellas mujeres rusas, señoras intelectuales, poetisas y artistas que me aplaudían en San Petersburgo<sup>350</sup> en el subterráneo de la *Perra Vagabunda*: tumulto ebrio de voces, de alcohol y de humos, exasperado por una declamación mía de palabras en libertad guerreras. Aquellas jóvenes mujeres elegantísimas, semidesnudas, quisieron ofrecerme un don excepcional: una declaración de amor acumulativa pero firme, con relativa ofrenda de besos, firmada por doce plumas mojadas en las doce sangres diferentes de sus doce brazos derechos. La operación fue larga. Algunas gritaban de dolor aunque divirtiéndose con grandes carcajadas. Otras trabajaban encarnizadamente para herirse y provocar la hermosa gota de sangre suficiente. Los doce hombres miraban con atención. Dos o tres, detrás de sus gafas, como en una escafandra al fondo del océano rojodorado del alcohol.

Comía con un refinadísimo inglés, *stilé* y monóculo, y con su bella amiga artista americana. Después de los macarrones, nuestras bocas hablaban de arte en francés sobre la

---

<sup>350</sup> Véase, Marinetti, *Il Futurismo in Spagna, a Londra, Parigi, Berlino, Mosca*, en *TIF*, pp. 590-592.

mesa mientras las piernas de la artista se cruzaban con las mías en un diálogo sudanés. Cuando trajeron el whisky, el inglés, después de haberse ajustado bien el monóculo en el ojo, me dio un pequeño golpe confidencial en la tripa, diciéndome con alegre ironía:

-¡Ja! ¡Ja!... ¡Está haciendo la corte a mi pequeña amiga como un submarino!

Me quedé torpedeado de estupor.

Evidente incapacidad de los hombres del Norte para sentir profundamente a la mujer, desearla y gozarla apasionadamente y remodelarla en una potente lujuria. Evidente incapacidad para ser sensibles, afectivos y por lo tanto celosos. Nuestra misma superioridad fisiológica crea el morbo terrible que nos morfiniza, nos destroza, hace de nuestra vida una triste manía sexual de *esa mujer*, excluyendo a todas las otras innumerables que se pueda explorar deliciosamente. Hay que destruir esta obsesión: la mujer única el hombre único. Acelerar las relaciones sexuales. Multiplicar los abrazos intensificados, resumidos y concentrados en pocas horas variopintas y espasmódicas. Ay del italiano que diluye su corazón y monotoniza su sexo. Fidelidad: melancolía, costumbre. Celos: manía de viejo sedentario que no puede sentarse más que en un único sillón. Los celos en la mujer tienen una potencia destructiva más fuerte que en el hombre.

Un seductor hábil que se encuentre aislado con dos mujeres, puede, mecánicamente adueñarse de las dos poniendo en juego sus inevitables celos. Es una ley. Hace cuatro años, en un veraneo alpino hacía la corte a una rubia viuda paduana y a una señorita morena, graciosa de Pavía. Dos amigas íntimas. Vivía en el mismo pequeño hotel de la señorita. Nuestras habitaciones, no comunicadas pero contiguas; daban sus ventanas a una callejuela de montaña y miraban de frente a otro pequeño hotel donde vivía la señora paduana con toda su familia. Cada noche, después del paseo, las tres ventanas iluminadas señalaban los vértices de un triángulo de luz. Mi corte a la señora procedía lentamente. Le expliqué una clave amorosa de encendidos y apagados con la cual le hablaría por la noche desde mi cama. La supliqué que me contestara sí o no, con una linterna en la ventana. Rechazó. La primera noche me quedé sin respuesta. Un *no* en la segunda. En la tercera, mientras aparecía un *sí* fugaz vi en la ventana de la habitación contigua la sombra de la señorita que nos vigilaba. Durante el día yo cortejaba con pasión a esta última. Durante la noche regularmente hablaba luminosamente con la otra. Una mañana, esperé que la señorita hubiera salido. La puerta de su habitación estaba abierta. Entré y me escondí debajo de su cama. Durante 10 horas así, con breves salidas y agazapado como un ratón. La señorita estuvo todo el día ausente. A medianoche la oí volver con su amiga y su familia, prolongar el

jaleo y los gestos de despedida, subir las escaleras, entrar. Yo debajo, cuerpo a tierra, con el corazón que excavaba el suelo. Ella, segura, desconocedora, en la hermosa despreocupación distraída de una mujer que se desnuda. Sensualidad olorosa de plátano que se pela lentamente a sí mismo. Perfume caliente de linos y de tejidos íntimos. Mano lenta que se quita una media sobre la hermosa desnudez de la pantorrilla. Luego, en camión delante de la ventana. Se alejó de allí. De nuevo, se puso a mirar detrás de la cortina. Evidentemente la señora de enfrente había empezado con sus señales, asombrada de no obtener respuesta. Sentí sobre la cabeza pegarse la cama bajo el peso de la señorita. Inquieta, con el busto erecto, vigilaba los movimientos de su amiga. Entonces cautamente, con la lentitud de una esfera de reloj salí de debajo de la cama por la parte opuesta a la ventana y con un arrebato fulminante le cogí la cabeza, me puse encima de ella y le tapé la boca. Luego dulcemente con miles de besos, infinitos tiernos discursos persuasivos, la sometí a todos los placeres que su cuerpo esperaba. Cada rechazo, cada repulsa se derribaba por las furiosas señales de la lámpara, que suscitaba en nosotros la más loca alegría. Al día siguiente la señora paduana tenía los ojos hinchadísimos por el insomnio. Pocas noches después, caía también ella. Esta vez con las luces apagadas. Y así fue como identifiqué y reduje con mis señales luminosas dos baterías aparentemente invencibles.

**La mujer y la complicación.**

8.

Tuve, entre mis numerosas aventuras sólo tres amantes alemanas. Una hamburguesa joven y lozana, pero pedante y cretina como un ensayo crítico de Benedetto Croce<sup>351</sup>. La mujer de un editor de Leipzig, absolutamente sosa. Y una inolvidable señora berlinesa. La conocí en el Hôtel des Palmes de Palermo. Era exuberante, imperial. Hacía unos esfuerzos heroicos por ser elegante, sin conseguirlo. Hablaba continuamente de los grandes sastres parisinos. El director del hotel me dijo que era una de las señoras más distinguidas de la alta sociedad berlinesa. No me gustaba. Pero me manifestaba una tan continua admiración, tenía un estupor azul tan gracioso en los ojos cuando yo condenaba brutalmente las ruinas y los museos, que tuve el deseo de catalogarla. Mis amigos futuristas Bruno Corra y Settimelli habían organizado una gran *tournee* futurista con mi drama *Elettricità* y por la tarde, mientras hablaba al público palermitano del Politeama Garibaldi asomándome desde un palco entre Peppino Ardizzone y Tasca di Cutò, vi a mi amiga berlinesa estática en una butaca debajo de donde yo estaba. Precisé entonces con energía mi fuerte desprecio por los forasteros, *pasatistas* en general y teutónicos en particular, que perpetúan con su admiración idiota nuestro tradicionalismo

---

<sup>351</sup> El historiador y filósofo Benedetto Croce es considerado por los futuristas como el representante de esa filosofía idealista y liberal contra la cual se debe luchar para afirmar los valores del hombre nuevo de la era tecnológica. Croce sufrió muchos ataques y durante el fascismo mantuvo una posición autónoma que le permitió aglutinar a los grupos de opositores al régimen hasta la transición democrática.



artístico, el culto plagiarlo del pasado, la manía del falso antiguo, la vieja Italia muerta pero aún no sepultada. A la salida se desencadenó una batalla entre futuristas y *pasatistas* en los *Quattro Cani di Campagna*. Armando Mazza soltó sus puñetazos atléticos y Francesco Cangiullo<sup>352</sup> emprendió a patadas contra un crítico. Yo conseguí una cita con la señora berlinesa a las dos de esa madrugada. Calor espantoso en el hirviente golfo palermitano que parecía un volcán lleno de lava. A la una todos sudaban abundantemente como bajo un sol tropical. Con poco entusiasmo pero con curiosidad entro en la habitación de la hermosa berlinesa. En la oscuridad toco sus grandes brazos desnudos. Habitación amplia, con dos grandes ventanas abiertas de par en par sobre el aliento africano del mar encendido de estrellas. Sudábamos los dos. Fui feliz tumbándome con ella en la piedra desnuda, lejos de los divanes y de las camas tórridas. Una hora después me dijo:

-Ahora encenderé, tienes que ver el camisón que me han hecho a propósito para ti.

Nos levantamos. Luz. Golpe de escena en mis nervios. Su camisón estaba hecho con una bandera alemana. Las dos águilas imperiales batían las alas sobre su vientre.

---

<sup>352</sup> Entre los futuristas citados en esta página, Cangiullo es considerado por Marinetti como uno de los más representativos de los autores del *teatro sintético* futurista.

Siempre fui antitriplicista<sup>353</sup>. Por eso me gustó marchar una segunda vez sobre Berlín.

De la necesidad alemana a las complicadas finezas parisinas hay mucha más distancia que de la tierra a la luna. Por un capricho del destino conocí y saboreé en un solo invierno a cuatro o cinco tipos de mujer de una sensualidad absolutamente anormal y excéntrica.

Me habría enamorado locamente de una joven actriz judía, de origen argelino, morena, salvaje, astuta y resbaladiza, ambiciosísima, calculadora, grandes ojos enormes de regaliz, bonita boca de negra, en fin, en resumidas cuentas una árabe frenetizada por París. Pero tenía algunas manías molestas, entre las cuales la de implorarme cada noche un idéntico y siempre entusiasta elogio de sus pechos. Efectivamente bellísimos. Pero después de un mes me negué enérgicamente a responder a su grito monótono:

- ¡Dime que son bonitos mis pequeños pechos! ¡Dime que son bonitos!

- ¡Sí, son bonitos! ¡Son bonitos! ¡Pero basta ya!...

La descuidé y rompí la relación, mereciéndome una vez más la acusación ya más veces recibida:

- Tu n'est qu'une brute en amour, tu ne comprends rien aux finesses.

---

<sup>353</sup> Se refiere al Pacto de Alianza de 1882 entre Italia, Austria y Alemania.

Una señorita de Saint Cloud<sup>354</sup>, conocida en una villa donde estuve hospedado durante una semana, tenía una extraña facultad de desdoblarse en el amor. Y mientras se abandonaba a las más violentas caricias, empezaba de vez en cuando un extraño fantástico diálogo, con la punta endurecida y encendida de su pecho derecho que fijaba con unas miradas magnetizadas. Le balbuceaba unas pequeñas palabritas incomprensibles que debían ser tiernísimas. De vez en cuando se interrumpía para decirme:

- ¡Mira mi pecho cómo engrandece su punta, el animal!

Me divertí dos noches. Luego dije una vez más: ¡basta! Y fui sin duda juzgado como un hombre demasiado simple y brutal en el amor, que no comprendía las complicaciones.

Hay mujeres que aman a los inválidos, a los vencidos, a los decepcionados. A una de ellas le dije: “¿husmeas en mí un cadáver?... ¡Todavía no está listo! ¡Te ruego que vuelvas dentro de 20 años, hiena!”

Durante los tres años que precedieron a la conflagración general, París, que había resumido y perfeccionado en sí todas las elegancias, todas las finuras, todos los cerebralismos y todas las exasperaciones eróticas, quiso realmente partirse la enorme frente luminosa contra la muralla de lo imposible. Todas las diversiones, todas las extravagancias, todos los caprichos, todos

---

<sup>354</sup> Barrio de París

los espectáculos realizados, agotados, vaciados. La manía literaria femenina que había sucedido a la manía del *bridge*, alcanzó formas esnobistas absolutamente locas y cretinas. Durante una tarde en un salón político consideradísimo me vi obligado a escuchar a veinte declamadoras diferentes. Una señora de unos sesenta años leía una *Noche* de De Musset. Gafitas temblorosas entre los nudos de los viejos dedos. Primavera desentonada de una *toilette* rosalila sobre el cuerpo ruina per chaparaguas. Lengua cansada y babosa entre versos incandescentes. Desatención de todos los sombreros emplumados que cuchicheaban de sus negocios sin preocuparse de la declamadora. Luego, un barbudo rubio, peinadísimo, con levita, notario o director de banco, acompasaba durante diez minutos unos alejandrinos con el gesto igual que un sembrador. Luego una señorita melindrosa, llena de muecas chinas, hablaba con una voz de gorrión, de una *voluntad* que rimaba con *caridad*. Compasión general. Nadie escuchaba. Desde las tres hasta las ocho y media de la tarde. De vez en cuando interrupción: - ¡bonito! ¡magnífico! ¡interesante! Pequeños latidos febriles de los abanicos encerrados entre los anillos de las manos repintadas. Murmullo de complacencia falsa. Gorgoteo de voces. Trote de idioteces banalísimas. Y se volvía a empezar: a no escuchar. En la sala de los refrigerios se desahogaba un estruendo sincero de voces, de platos y de apetitos. De hecho todos, poetas, poetisas, *bohêmes* repulidos,

periodistas, artistas, señoras, actrices tenían hambre de *sandwiches*, pastelillos, helados y chocolate después de ese río nauseabundo de insipidez, y especialmente de las largas calles parisinas concurridísimas que habían tenido que atravesar a pie, en tranvía, en brillantísimas limusinas; entre mil sacudidas, bajo el impulso del tiempo que los incitaba a hacer a toda costa la más absoluta nada. Ritmo frenético. Los pechos femeninos agitados por hallarse siempre en el punto del París más de moda, en el salón más vistoso, en el espectáculo más excepcional. ¡Todas las mezquindades por una invitación!... Cada señora tiene para su día de recepción algo especial. ¡Lucha feroz de los diversos días de la semana! El martes de la marquesa C hincha neumáticamente a los dos tercios de la curiosidad parisina, pero está amenazado por el martes de la condesa D, y especialmente por el de la joven y bellísima literata Y, que trabaja encarnecidamente en acumular cuadros cubistas, poetas futuristas, bailarines rusos, prestidigitadores sudaneses y lanza sobre París unas redes de invitaciones en las cuales todos los peces quieren relucir con un deslizante placer cretino. Yo era un número solicitadísimo. No se podía vivir sin mis versos libres al coche de carreras, que rompían atronando la atmósfera anestesiada de esos ambientes. Por curiosidad psicológica y mediante un veloz automóvil yo llenaba de energía futurista cuatro o cinco salones de moda en una sola tarde. Así conocí a la señora Julie de Mercourt que me

encontraba en todas partes. Rubísima, frágil, palidísima, un juguete febril con súbitas languideces en la voz y en los ojos como si se hubiera tirado al agua caliente de un recuerdo erótico. La deseé sutilmente y la perseguí. Nuestras velocidades y nuestras omnipresencias eran paralelas. Un día en un ascensor, presa de súbita confianza, me habló de una enfermedad cardíaca y me hizo apretar con la mano un pequeño pecho blanquísimo agitado por un corazón demasiado desordenado. Mujer de un ilustre arquitecto que no conocí nunca, estaba ansiosa porque se le nombrara en todos los ecos de sociedad de los periódicos, pero tenía evidentemente otra manía que yo quise explorar.

Fue feliz al presentarme en casa de un empresario millonario, con ocasión de una fiesta que debía superar a todo lo más fabulosamente extraño y picante que se había inventado. Todas las limusinas aristocráticas rebosantes de brillos, fuga esférica de reflejos, explosión blanda de telas rosa nieve entre los cristales, ébano, laca roja, turquesas, tiernísimos amarillos, latón de las farolas, griterío centelleante de chillones sobre el asfalto lleno de rayos veloces: Kru-breee-bree-bree, Kru-bree-bree. Entramos juntos. Enorme patio cuadrado. Tres paredes aderezadas de blanco y verde; la del fondo, evidentemente de otra casa y de otro propietario, rezumaba curiosos por todas las ventanas. Creciente polifonía de voces. Todos los perfumes corrompidos por los olores de demasiados cuerpos femeninos.

Ambición, irritación de cuatrocientos sombreros, plumas, gasas, velos peleando por sobresalir. Naufragio de gestos desnudos. Palpitación de gaviotas femeninas entre una espuma de abanicos. Calor creciente. Interior de enorme concha marina invadida a medias por el sol de agosto. No había más sitio, pero la gente seguía entrando. Compenetración de codos en los costados. Barbas rojas, doradas, cuadradas, perillas rozaban globos de pechos coloreados como cirros en el ocaso. Largos cabellos grisáceos de viejo decadente entre las paletillas feroces de una esquelética pianista *bandeux* negros con una boca taladrada por el rojo. Mezcla de alientos. Jadear. ¡Será muy interesante! ¡Excepcional! *La vuelta a la tierra*, poema dramático... ¡No hay escenario! ¡Algo absolutamente nuevo! ¡La divina Lettecot Livy estará desnuda! ¡O casi! ¡Vestida con hojas!... ¡Los versos son suyos! ¡En el centro habrá tierra, auténtica tierra! La muchedumbre estaba preparada, apiñadísima, en círculo, como en un circo. ¡Silencio! ¡Silencio! A duras penas inoculados, mi amiga y yo formábamos una fusión única. El espectáculo empezaba. No se veía nada. Unos trozos de versos esbozaban fuera del ruido que no podía cesar dado el gentío. De repente, entre el follaje humano, vi a la célebre Livy levantarse completamente verde, y esparcir a su alrededor con el grueso brazo desnudo, tierra negra. Luego, llenarse la boca. Y finalmente gritar con impetuosidad dramatiquísima: “¡Hay que comer tierra! ¡Nutrirse, nutrirse, nutrirse de tierra!... ¡para no

morir!” Mientras tanto una ventana se abría en el primer piso delante de nosotros y aparece una enorme portera francesa una de esas típicas porteras que tomaron mucha parte en las batallas entre inquilinos Dreyfusistas<sup>355</sup> e inquilinos anti-Dreyfusistas. Tenía bajo la axila una larga escoba, las anchas manos abiertas sobre la tripa y riéndose hasta reventar, dijo en medio del silencio general: ¡Ja, eso si que es gordo! ¡Manicomio! ¡Manicomio!... Todos se rieron pero menos que yo porque era quizás el único en sentir la necesidad urgente de la conflagración general. Mi amiga me miró a los ojos, comprendió y dijo: “tienes razón en encontrar todo esto idiota... Después de este espectáculo no hay más que el diluvio.” Dos voces débiles y melindrosas me zumbaban en los oídos desde hacía diez minutos. Intercambio de palabras tiernas que revelaban semi-contactos eróticos semejantes a los que me unían a mi amiga. Me volví y vi a un señor panzudo de unos sesenta años que agarraba con el brazo derecho amorosamente a un jovencito obscenamente afeminado, mejillas de pastel, labios hinchados de vieja prostituta, ojos azules ajados enfermos y temerosos bajo un hermosísimo cabello rubio.

A mi derecha una famosísima escritora, fundida por treinta años de té literarios, enorme pecho-proa neciamente

---

<sup>355</sup> A. Dreyfuss, oficial francés de origen judío, en 1894 fue acusado injustamente de espionaje y mandado al exilio. El *affaire* provocó un conflicto entre las fuerzas liberales y conservadoras; durante dicho *affaire*, E. Zola escribió la famosa carta, *J'accuse*, en la cual denunciaba la involución autoritaria y la ilegalidad del *caso*.



fajado de terciopelo granate, oscilante arboleda de sombrero extremoriente. Cerca abajo y a menudo escondida por ella una demasiado frágil muñeca rubia (crema oro sonrisas de vidrios finos) decía a un banquero bíblico, calvo, que enganchaba a las mujeres (veleros o lanchas) con la nariz enmohecida:

- ¡Oh! yo encuentro que el dinero es un potente afrodisíaco. El dinero es la mayor prueba de amor que un hombre puede darnos...

Era probablemente fiel a ese palmípedo banquero suyo que le ofrecía con 100.000 francos de *toilette* al año la delicia de vencer y de humillar a todas sus amigas. Prefería indudablemente un toque de telas y una revista de maniqués a un ardiente cuerpo a cuerpo con el más seductor amante del corazón. El banquero se reía viscosamente de vez en cuando mostrando en cada sonrisa dos largos dientes de oro a su labio inferior desilusionado.

- Su amiga Rosalía prefiere como excitante acariciarse el pecho con la trompetilla acústica mientras su amigo le habla por teléfono. Es un diálogo más íntimo... ¡Pero qué extraña manía la de hacer intervenir en sus amores normales a los homosexuales como espectadores!...

- Para estudiar sus gestos de disgusto...

Una hora después, en coche, yo apretaba apasionadamente entre mis brazos a mi amiga Julie de Mercourt que declaraba con gravedad:

- Yo amo la simplicidad, y odio las complicaciones.

Precipité el asalto. Obtuve una cita. Estaba convencido de gustarle mucho. La notaba turbada por mis besos, entusiasta de mis cualidades espirituales, halagada por mi ardor. Nos encontramos en una habitación de hotel. Todo sucedía con naturalidad. Me quedé asombrado y molesto cuando la sentí enroscármese con ternura, pero rechazar el acto de amor, diciéndome con voz suplicante:

- ¡No seas tan normal! ¡Déjame saborear el deseo!

- ¿No quieres ser mía?

- Sí, sí, un día, pronto, seré tuya, como quieres. Pero ahora no, te lo suplico; ¡sería como desperdiciar el deseo! ¡Déjame! ¡Déjame saborear el deseo!

Me presté dócilmente al juego refinado por una noche. Pero a la segunda cita impuse a mi amiga brutalmente la bella y sana normalidad. Existen desgraciadamente también en Italia mujeres anormales que desvían su instinto sexual en mil extravagancias pseudoriginales. Hace doce años yo fui presentado por un amigo en un salón, ya cerrado para siempre, de la aristocracia negra romana. La dueña de la casa, muy rica, era una morena cualquiera, joven, de una belleza común. Me

hice íntimo y me complacía comer con ella frecuentemente ya que su mesa ofrecía la más extraña variedad de prelados típicos e interesantes. Se comía naturalmente muy bien y los vinos, guardados y preparados como maravillosos explosivos para la fantasía y para la carne, conseguían siempre romper cualquier pudor verbal. El marido, más negro que negro, untuoso, flácido, enfermizo, de unos cincuenta años y ya inválido, arrastraba de aquí para allá las piernas cortas, las gruesas manos ofrecidas a un invisible besamanos. Un cardenal viejísimo, pequeño, jorobado, retorcido como una raíz ensangrentada. Un obispo esférico que dormitaba después de cada plato. Pero todos se despertaban desempaquetando el cuerpo, el alma, los ojos y las palabras, cuando a los postres empezaba el rosario de chistes obscenos. Los primeros, literariamente velados. Luego, a pesar del gran crucifijo de marfil que lucía en la pared oscura, a la luz más intensa de la mesa se formulaban las descripciones bocachescas que todos escuchaban con los ojos bajos, fijos en las copas de *Bénédictine* y de auténtico *Chartreuse*. La dueña de la casa tenía los oídos extrañamente golosos de cosas lascivas. Tuve mi primer éxito con tres o cuatro cuentos goliardescos. La noche de Santa Ana, su santo, en su villa de Tivoli<sup>356</sup>, yo improvisé esta parábola bajo

---

<sup>356</sup> La ciudad de Tivoli, en la cercanía de Roma, es un emblema de la romanidad y representa uno de los ejemplos del clasicismo de la época de Adriano; aquí Marinetti aprovecha para dismantelar otro mito clásico en una noche en la cual ridiculiza también al clero y su *beatitud*.

los tupidos olivares que filtraban un denso y agradable licor lunar. El marido estaba en Roma. El obispo esférico, hundido bajo una insostenible carga de viandas, dormitaba en su especial sillón de mimbre y ritmaba mi discurso con el órgano complicado de su garganta roncadora:

*(Censura)*<sup>357</sup>

---

<sup>357</sup> La palabra *censura* se repite a lo largo de tres páginas en el texto original, seguramente por intervención de la censura estatal en relación con las palabras irreverentes que Marinetti deja entender a partir del último párrafo y de un episodio íntegramente bocachesco que está añadido en la edición de 1920 (Milán, ed. Sonzogno). En dicha edición, dedica casi cinco páginas al encuentro erótico entre Suor Bernardina y un joven tratante de cerdos. El cuento erótico que Marinetti añade pertenece a la tradición literaria medieval con una fuerte connotación anticlerical, utilizado como ataque a la moral tradicional. Lo que quiere subrayar Marinetti en el cuento es la fuerte carga erótica que une al hombre y a la mujer superando las barreras y los condicionantes de la sociedad que impiden el desarrollo de las relaciones auténticas entre los dos sexos.

*(Censura)*

*(Censura)*

**La mujer y el futurista.**

9.

He explorado velozmente todas las delicadezas y todas las complicaciones eróticas, desde las romanas a las parisinas. Encantado de interrumpirlas con desenvoltura y casi groseramente, encantado de que se me juzgue como un bárbaro, una bestia, un incauto y un ingenuo. En realidad ingenuo no, ya que la mecánica sensual femenina me ha parecido absolutamente elemental, a pesar de y bajo las innumerables florituras literarias, las frivolidades, los plumajes, las reticencias, que sin embargo no modifican el fondo.

¿Qué hay que tener para seducir a tantas mujeres?

Tener todas las cualidades de un futurista italiano. Cuerpo ágil, fuerte, agresivo. Músculos militarizados. La elegancia y el pelo maravilloso de Bruno Corra, o también la calvicie eléctrica de Marinetti. Potente vitalidad. Toda la escala de semitonos en la voz masculina. Gesto abundante, cincelante y preciso. El dinero necesario para coger un coche o un taxi y alquilar una habitación en un hotel. Fuertes aptitudes oratorias. Ingenio renovador. Saber dar una bofetada a tiempo y sobre todo valor, valor, valor, voluntad, valor, valor. No ser nunca pedante, doctrinal, cultural. Odiar instintivamente todo lo que es germánico. Ser improvisador en todo, decidido, dispuesto. Odiar los términos medios. Considerar a la mujer como una hermana del mar, del viento, de las nubes, de las pilas eléctricas, de los tigres, de las ovejas, de las ocas, de las alfombras, de las velas. No considerarla nunca como hermana



de las estrellas... Todas tienen un alma, que depende sin embargo de la largura de sus cabellos, hilos conductores del huracán. Piensan, quieren, trabajan; preparan también ellas el progreso intelectual de la humanidad. Pero son todas fundamentalmente receptivas. Aman, sienten a quien las desea con mayor voluntad, con mayor prepotencia de instinto. Adoran la fuerza del más valiente, del más heroico. Heroísmo: ¡he aquí el afrodisíaco supremo de la mujer!... He aquí por qué ahora solamente, durante la conflagración general se puede gozar y juzgar a la mujer. He aquí por qué durante nuestra gran guerra higiénica, para la consecución de todas nuestras aspiraciones nacionales, los neutralistas italianos (profesores y filósofos germanófilos, socialistas<sup>358</sup> oficiales y giolittianos<sup>359</sup>) son todos o casi todos cornudos. Para no ensuciar este libro elástico, airoso, saltarín y futurista, no he hablado más de las muchas mujeres de neutralistas, a las que he inculcado con rapidez y desenvoltura ¡la ineludible necesidad de la intervención!... Son aventuras banales y sosas. Mujeres tibias, embrutecidas por sus maridos pacifistas, mezquinos, egoístas, sin entusiasmo, burocráticos, meticulosos, se lavan poco, tienen manos feas, los pies grandes, leen *La Stampa* y *El Popolo*

---

<sup>358</sup> Juego de palabras que utiliza Marinetti para definir a los socialistas sucios (en italiano *sozzalisti*), por la evidente diferencia política que une a los futuristas con los nacionalistas y, más tarde, con los fascistas y los distingue ideológicamente de los socialistas.

<sup>359</sup> Adjetivo que define a los seguidores de Giovanni Giolitti, importante representante del liberalismo italiano y jefe de Gobierno de los primeros años del siglo XX.

*Romano*<sup>360</sup>. Da lo mismo. ¡Con la torpeza de un diplomático alemán se me ofrecieron esperando convertirme a *algo*!...

La última quería convertirme a la idea de una paz *decorosa*, es decir germánica. Yo le dije que si no hubiera sido una mujer le habría dado una patada, como todo italiano que se respete debe dar patadas a todo socialista oficial que encuentre.

¿Queréis seducir a las mujeres?...

1º ¡No grequéis el juego de la vida!<sup>361</sup>

2º ¡No Constantinopolicéis jamás!<sup>362</sup>

3º Odiad sistemáticamente ruinas, museos, nostalgia, lágrimas, profesores y toda pedantería.

4º Sed originales variados multiformes adivinadores dispuestos valientes temerarios intervencionistas siempre en todo.

5º Sed italianos, es decir enemigos de toda sensiblería<sup>363</sup> de toda beatería de todo filosofeo y de todo socialismo.

---

<sup>360</sup> Son dos importantes periódicos de la época caracterizados por su liberalismo conservador.

<sup>361</sup> De gregar (hacer grecas), con el sentido de adornar. En la edición de 1920 se aclara esta acepción al añadir: ¡Franqueza, audacia en libertad!

<sup>362</sup> Es una clara referencia a la retórica oriental y a su *bizantinismo*, que empieza históricamente con el emperador Constantino y la creación del Imperio de Oriente. Este punto está suprimido en la edición de 1920.

<sup>363</sup> Hemos tratado de mantener el aspecto despectivo que estos términos tienen en italiano gracias al sufijo “ume” (sentimentalume, clericalume y filosofume). En la edición de 1920 desaparece “de todo socialismo” y a continuación se añade otro punto en el que Marinetti dice: “Estad orgullosos de ser italianos, hijos de vosotros mismos y dueños del porvenir”.

6º ¡Sed FUTURISTAS!

**¡Mujeres, preferid a los gloriosos mutilados!**

10.

Mujeres, tenéis el honor de vivir en un tiempo viril y futurista de naciones borradas, de ciudades derruidas, de pueblos emigrantes, de escuadras hundidas, de montañas reventadas y de ejércitos prisioneros.

En este maravilloso tiempo infiel, veloz, disonante, asimétrico y desequilibrado, se derrumba y muere por fin la idiotísima armonía del cuerpo humano.

El cañón ha decapitado las estatuas de la Belleza antigua, estática y neutral, escondidas como la Grecia entre los olivos temblorosos que sombrean las orillas capciosas del cretinísimo Helesponto<sup>364</sup>.

Los submarinos han torpedeado a los últimos Tritones. El mar liberado del helenismo doctrinal y de la mitología Berlinese se ha convertido hoy en un fuerte mar salubre, eficazmente salado yódico, cargado de peces fulminados, un mar que continúa heroicamente las vibraciones de las enormes batallas navales.

¡Mujeres, olvidad a Apolo que hoy se llama Apolo Gunaris<sup>365</sup>, olvidad a Paris que hoy se llama Paris Sculudis!...<sup>366</sup>

---

<sup>364</sup> Es una referencia más al clasicismo griego para hablar de decadencia.

<sup>365</sup> El adjetivo se refiere a las glándulas sexuales masculinas y femeninas con una connotación claramente negativa.

<sup>366</sup> Es esta una clara referencia de carácter sexual para hablar con otra connotación negativa de la decadencia del héroe griego Paris. En una acepción más contemporánea del término en la lengua italiana, *sculato* ha adquirido el significado de desafortunado.

La asimetría dinámica del alpino<sup>367</sup> esculpido y cincelado por el fuego debe imponerse a vuestro corazón y a vuestros sentidos renovadores.

¡Mujeres, debéis preferir antes que a los machos intactos más o menos sospechosos de cobardía, a los gloriosos mutilados! ¡Amadlos ardientemente! Sus besos futuristas os darán hijos de acero, fieles, veloces, cargados de electricidad celeste, inspirados como el rayo al golpear y derribar hombres árboles y ruinas seculares.

El proyectil es como un segundo padre del herido. Le impone su carácter. Le insinúa en las fibras un atavismo de violencia feroz y de velocidad incendiaria.

¡Gloria a la piel humana desgarrada por la metralla!  
¡Descubrid su esplendor escabroso!

¡Sabad admirar un rostro sobre el que se ha aplastado una estrella!...

¡Nada más bello que una manga vacía y fluctuante sobre el pecho, ya que saca fuera de ella idealmente el gesto que ordena el asalto!

¡Mujeres, amad a los ciegos heroicos!

¡Sus ojos están quemados por haber clavado la mirada en el insostenible sol de la gloria italiana! ¡Acariciad sus frentes

---

<sup>367</sup> El alpino es la figura del soldado heroico, que fue protagonista en los Alpes durante la Primera Guerra Mundial en el frente italo-austriaco.

garabateadas! ¡Abrazadlos por la calle!... ¡Saludadlos cariñosamente! ¡Adoradlos! ¡Os corresponde a vosotras, a vuestros labios divinizarlos!

¡Gloria al ciego que ha dado sus ojos a las tinieblas para que Italia tenga hijos más brillantes y más videntes!

¡Gloria al mutilado que oscila en el paso como si estuviera cargado del bloque de Italia que le arrancó a Austria<sup>368</sup> a costa de llevarlo toda la vida, agobiante, sobre su hombro!

¡Gloria a los mutilados que se equilibran sobre dos muletas como si rechazaran andar y quisieran intentar un vuelo sublime!

¡Mujeres, haced que cada italiano diga al partir: Quiero ofrecerle a mi vuelta una bella herida digna de ella!... ¡Quiero que la batalla me vuelva a moldear el cuerpo para ella!... ¡Quiero que las granadas y las bayonetas enemigas me modifiquen para ella!...

¡Mujeres, el mutilado que besaréis, no aparecerá nunca flojo, vencido, escéptico y apagado, ya que llevará sobre él las huellas tumultuosas y la atmósfera encendida de la refriega y

---

<sup>368</sup> El sentimiento antiaustriaco de Marinetti y de los futuristas es una constante en todas sus obras, dada su pertenencia al movimiento nacionalista que consideraba a Austria como el enemigo histórico de Italia por mantener bajo su dominio, después del proceso unitario nacional, los territorios de Trento y Trieste, que serán añadidos definitivamente después de los dos Grandes Conflictos Mundiales.

en los ojos la alegría exultante de haber derrotado a unos austriacos a bayonetazos!

Esto no es Romanticismo que desprecia el cuerpo en nombre de una abstracción ascética. Esto es Futurismo que glorifica el cuerpo modificado y embellecido por la guerra.

Destruyamos la vieja estética simétrica. Hoy nace la nueva estética asimétrica y dinámica.

Aceptemos la colaboración de la guerra mecánica para colorear de heroísmo la humanidad descolorida por la paz. Encendamos las ciudades quietistas y pacíficas con las líneas violentas y saltarinas de las batallas esculpidas en el cuerpo humano.

La cirugía ya ha iniciado la gran transformación. Después de Carrel<sup>369</sup> la guerra quirúrgica cumple fulminantemente la revolución fisiológica. Fusión del Acero y de la Carne. Humanización del acero y metalización de la carne en el hombre multiplicado. Cuerpo motor<sup>370</sup> de las diferentes partes intercambiables y reemplazables. ¡Inmortalidad del hombre!...

Mujeres, amad a los gloriosos mutilados e imitadlos participando en la guerra.

---

<sup>369</sup> Carrel, A., (1873-1944), escritor y científico francés, fue premio Nobel de medicina en 1912 por su investigación sobre los vasos sanguíneos y los trasplantes de órganos.

<sup>370</sup> Aquí hay otra referencia a la maquinolatría marinettiana en su intento de involucrar también al cuerpo humano para quitarle definitivamente el espíritu romántico.



¡También vosotras!... **¡También vosotras a las trincheras!**  
¡Sí! ¡Un millón de mujeres al menos en las trincheras, elegidas  
de entre las más resistentes a las fatigas! ¡Las no esenciales para  
la cría de los niños y para el cultivo de la tierra! ¡Tenemos plena  
confianza en vuestra fuerza física y en vuestro coraje! ¡Sí, a las  
trincheras! ¡Es absurdo bestial que os quedéis años esperando y  
traicionando a los machos que combaten!

¡Equilibremos así las fuerzas de los dos sexos! ¡Todas las  
responsabilidades también para vosotras, Mujeres italianas, si  
queréis ser dignas de amar a los gloriosos mutilados italianos!

## **Saludo de un artillero futurista a la mujer italiana.<sup>371</sup>**

11.

---

<sup>371</sup> En los siguientes versos está resumido todo el sentimiento patriótico nacional de los futuristas; estos versos son una canción a la Italia del tiempo y sus valores que se concilian con los paisajes y las tradiciones de su pueblo: una exaltación nacionalista y una apología del carácter italiano que pronto encontrará sus cauces más adecuados en la retórica fascista del régimen mussoliniano. Esta canción/invocación se une a la tradición literaria italiana con su canto apologético a la Patria y su belleza.

Pequeña mía, resumen de Italia.

Italia resumen del mundo.

Impulso febril de la península esbelta esculpida por las  
fuerzas sagaces del mar.

Italia tú me consolarás de la atroz vejez.

Yo que soy el más vivo de tus jóvenes saberte bella más  
bella más grande más fuerte estaré ebrio de alegría y no sufriré  
los años sino que los conquistaré.

Qué importa marchitarse envejecer morir. Tú vives.

Con la curva de tus golfos llenos de un agua feliz que  
lleva barcos más felices y noches sobrecargadas de estrellas  
felices.

Rincones de montañas por las aguas motrices y llanuras  
por la velocidad de las aguas.

Sonrisa de los amigos inteligentísimos. Sonoridad de la  
voz aguda caliente clara. Elegancia de gestos. Pasos de jóvenes  
altos fuertes rapaces felinos.

Te beso por última vez pequeña mía, resumen de la  
patria grande.

Ésta cada vez más grande en el deseo todavía más  
grande y más fuerte.

Desnuda tumbada ardiente en la cama mar esperanza  
primavera bajo el sol altísimo a plomo del genio italiano.

Fiebre de tu sangre río de salud pulsar de las fuentes  
sombrias de tu cabello curva de tu seno.

Furor del deseo en tu carne pasos ligeros en las  
habitaciones incandescentes abiertas que beben la noche  
siciliana llena de volcanes sobre el mar y de bosques  
incendiados en los montes.

Hambre fresca de tus ojos marinos vocerío de nadadores  
en la extensión de los golfos sonoridad italiana de los ecos.

Tú pequeña debes incitarme a morir por la Grande<sup>372</sup>.

Tú resumen de la Italia elegante olorosa y sabrosa debes  
resumir en ti pronto en un instante todo el sabor el olor el calor  
la luz de Italia y ofrecérmela en un beso.

Pero pronto y que sea rápido y llena de mil siglos  
venideros y que contenga la inmensa grandeza nuestra futura.

Después... tú debes desaparecer irte esconderte inmóvil  
sin llorar.

O tal vez lloras como llora en nosotros el ilimitado deseo  
de hacer la espera más bella.

No lo que fue ni lo que fuimos sino lo que seremos.

---

<sup>372</sup> Aquí hay una clara referencia y exaltación a la Primera Guerra Mundial, que en la retórica nacionalista fue Grande por el significado belicista y *ecumenico* que el mismo Marinetti ha ido explicando a lo largo de su teoría y que resulta evidente en este libro.

Los Romanos conquistaron pero luego perdieron todo el mar. Ahora luchan en la opereta.

Nosotros somos italianos sin derechos pero con todas las ganas y todas las fuerzas para conquistar mares que deben ser italianos para llevar la península elegante y bella hacia el fresco de la tarde como un bote que respira meciéndose.

Te dejo con embriaguez porque tú eres verdaderamente el retrato de la gran bella patria que sólo se posee muriendo por ella con la cara en tierra.

Romanticismo éste quizás. ¿Qué importa? ¡Pero no lo es!...

¡Éste es el divino Futurismo de Italia!

Al dejarte para siempre yo saboreo en tu boca la felicidad de todos los futuros mediodías altísimos de rayos entrelazados de Italia en sus plazas más amplias más hinchadas de orgulloso sol italiano más sonantes de pasos prepotentes.

¡Morir sí... para darse a la alegría de los italianos agigantados que vendrán!

¡Eres tan bella que pronto te cojo te como te bebo, oh mi bella Italiana, para saciar mi sed antes de afrontar la muerte con la carcajada quebrante y quebrada de una bomba de bombarda italiana!...

\*

\* \*

¡PERO!... Como si no hubiera dicho nada:

1º Si persistes con cretinismo provinciano en admirar todo lo que es extranjero.

2º Si con esnobismo envejecido prefieres los perfumes de Coty a los maravillosos perfumes Erba y las *toilettes* parisinas a las bellísimas tentativas de *toilettes* italianas. Si prefieres el Champagne (siempre nocivo para el estómago) y los vinos extranjeros a los sanos electrizantes vinos italianos Asti, Capri, Marsala, Chianti, Barolo, Cinzano, Barbaresco, etc.

3º Si amordazas el pensamiento y el impulso del hombre con el habitual moralismo hipócrita y clerical.

4º Si te quedas en el ahogo celoso de las energías del hombre en lugar de alentar su esfuerzo de riqueza y de aventura.

5º Si te quedas en el ahogo temeroso de tus hijos en lugar de favorecer sus iniciativas audaces y sus impulsos migratorios.

6º Si conservas tu concepción mediocrísima de una vida tímida plañidera neutral y nostálgica.

7º Si persistiendo en tu odio a toda novedad y a todo coraje temerario prefieres la muerte a la vida, la tibieza al ardor, los museos los cuadros antiguos a la pintura moderna, los artistas académicos a los jóvenes innovadores.

8º Si sigues obstaculizando el impulso futurista eléctrico, intervencionista, guerrero, revolucionario aeroplánico de la raza italiana.

9º Si te quedas en la mujer de las novelas de Fogazzaro: vil, indecisa, hipócrita, llena de remordimientos, neutral, conservadora, reaccionaria, quiero-no-quiero, seré-no-seré-tuya, quizá-mañana-un-poco, hasta-el-pecho-pero-no-más-abajo.

10º. Si te quedas en la mujer de las novelas de D'Annunzio: esnob, hueca, vacía, superficial, cultural, aburrida, desilusionada, obsesionada por París; la mujer que para amar necesita orquídeas Coty Paquin Mallarmè Oscar Wilde Wagner Verlain Baudelaire paseos-arqueológicos ruinas-famosas sadismo e incesto.

11º Si no nos ayudas a conquistar todas las hermosas libertades que los Futuristas queremos ofrecerte:

Derecho al voto. Abolición de la autorización marital.  
Divorcio fácil. Devaluación y abolición gradual del matrimonio.  
Devaluación de la virginidad. Ridiculización sistemática y  
encarnizada de los celos. Amor libre.<sup>373</sup>

---

<sup>373</sup> La filosofía moral de Marinetti está volcada inicialmente hacia el laicismo manteniendo su coherencia en la lucha contra cualquier forma de tradicionalismo, pero la aceptación del fascismo, que comporta también el compromiso con la iglesia católica a través de los Pactos lateranenses del 11 de febrero de 1929, representa otra contradicción del Futurismo. Sobre el laicismo de Marinetti, véanse: *Contro il matrimonio; Orgoglio italiano rivoluzionario e libero amore; La democrazia futurista*, en *TIF*, pp. 368-382.



## **VI**

# **CONCLUSIONI**

La valutazione complessiva che emerge dal nostro lavoro di ricerca sul Futurismo è il forte impatto sulla sensibilità delle masse attraverso il suo linguaggio dirompente ed innovatore, facendosi interprete delle esigenze di una nascente “società dello spettacolo” e della sua dirompente fenomenologia tecnologica.

Come *ermeneuta* dell’era contemporanea, l’avanguardia futurista ha mantenuto fino agli anni Venti del ‘900 una linea coerente per ciò che riguarda la rottura con la tradizione, pur salvaguardando un “gusto aristocratico”, un linguaggio elitario e proclamando - allo stesso tempo - l’importanza di un’arte popolare.

Davanti a questo *bivio* ciò che più ci premeva, per rispettare il valore filologico del nostro lavoro, era l’analisi del linguaggio *destrutturante* dell’ideologia marinettiana, capace di rompere con le proposte formali del passato ed incidendo con forza sul presente attraverso la creazione *parolibera*.

Nel più ampio spettro delle trasformazioni dell’era contemporanea, infatti, la teoria futurista introduce una visione del mondo più vicina ad una ideologia che ad un semplice proclama avanguardista: queste *nuova visione del mondo* si traduce direttamente nelle opere del movimento anche a scopo propagandistico.

Allo stesso tempo si può considerare il movimento futurista all'interno di un *percorso naturale*<sup>374</sup> della storia della letteratura nazionale perchè contribuisce decisamente al suo rinnovamento e le offre la possibilità di inserirsi nel più ampio contesto della modernità. In questo senso intendiamo l'avanguardia italiana fondamentale all'interno di un quadro problematico della storia culturale italiana perchè effettivamente con essa emergono delle grandi innovazioni sia nel campo letterario che in quello artistico.

Per quanto concerne l'aspetto letterario, i nuovi contenuti formali della teoria futurista assumono una rilevanza particolare nella vasta produzione poetica *parolibera* e diventano parte essenziale anche dei testi narrativi, di cui *Come si seducono le donne* è un evidente esempio.

Le idee di *guerra, donna, velocità, simultaneità, antipassatismo*, riproposte in una trama *diegetica*, segnano ancora una volta una contraddizione/innovazione marinettiana, visto che la proposta iniziale del fondatore del Futurismo si basa sulla estemporaneità del testo nella sua libertà espressiva, priva della punteggiatura e della struttura tradizionale con parole completamente sciolte, ma ossimoricamente legate tra loro da *un'immaginazione senza fili*.

---

<sup>374</sup> Di *percorso naturale* all'interno di una storia della letteratura nazionale, grazie al contributo di molteplici studiosi che hanno saputo riconsiderare il futurismo al di là del sapore scandaloso e dell'effetto spettacolare, parla Asor Rosa, A., in *La cultura. Un'avanguardia anche per noi. Milano alla riscossa. Storia d'Italia*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 1290 -1301.

L'era tecnologica influisce direttamente sui contenuti formali dell'avanguardia italiana, che accoglie con entusiasmo l'ideologia della macchina e ne fa uno dei cardini fondamentali della sua teoria.

I futuristi sono *intellettuali organici* alla loro epoca in quanto rappresentano nuove figure che superano il vecchio ruolo *solipsistico dell'artista* e diventano protagonisti dei nuovi scenari sociali, così come la loro teoria diventa rivoluzionaria imponendo una nuova estetica.

Per queste ragioni, Marinetti può essere affiancato agli autori chiave della cultura italiana del XX secolo, quali D'Annunzio e Croce, dando vita ad un acceso dibattito culturale che assumerà ben presto caratteristiche politiche, essendo gli intellettuali del tempo chiamati a svolgere un ruolo protagonista nell'agone sociale e culturale.<sup>375</sup>

Il *secolo delle avanguardie* offre una ricchezza teorica che poche volte si è manifestata nella storia culturale delle nazioni, incontrandosi per dinamismo centripeto, stabilendo categorie comuni ed un "canone" del Novecento ma scoprendo anche l'impossibilità di portare avanti un percorso unitario.

L'epoca in cui Marinetti sviluppa la sua teoria richiedeva l'importanza di dimostrare le alte qualità di coraggio e valore

---

<sup>375</sup> Sicuramente il laboratorio di idee nato dal grande dibattito culturale e suscitato, in particolare, dalle opere di Gramsci, Gobetti e di tutti i rappresentanti di un liberalismo illuminato, quale fu il pensiero di Benedetto Croce, rappresenta un *exemplum* ed insieme una pietra miliare della formazione di una cultura nazionale per tutto il Novecento.

bellico sulla scena drammatica della Prima Guerra Mondiale: per questo il fondatore del movimento, influenzato anche dall'ideologia nazionalista, afferma con decisione la *belleza della guerra* e le opportunità che questa offre all'uomo per poter esprimere il suo autentico valore.

La proposta culturale marinettiana non si basa solo su una letteratura di guerra ma si articola in modo problematico e *sistemico*, rientrando con la sua forza innovatrice nella prestigiosa tradizione letteraria italiana, che inizia con Dante, Boccaccio e Petrarca e prosegue con la grande affermazione della letteratura rinascimentale fino ad inserirsi nel ricco panorama letterario dei primi anni del Novecento.

La figura dell'eroe, riproposta in sintonia con lo scenario della metafisica della macchina, non diventa altro che l'affermazione di un nuovo soggetto romantico, interprete apologeta dell'era tecnologica: un eroe consapevole della sua energia creativa in grado di sfidare montagne o trincee in un'ascesi zaratustriana.

In questo scenario socio-culturale la *geografia sessuale* che Marinetti va tracciando, sotto l'influenza dei trattati libertini ed erotici, conferma il suo disprezzo per il ruolo della donna tradizionale come soggetto sofferto e relegato ad un ruolo secondario nel corso della storia.

Sulla "questione femminile" possiamo evidenziare le opinioni contraddittorie della teoria marinettiana: la donna

vista come madre, lussuriosa, capace di produrre piacere, associata all'immagine della morte, tutti concetti che il fondatore del movimento futurista critica per evidenziare gli stereotipi della *Donna Unica*, *Amore Eterno* e *Fedeltà* che derivano dall'ideologia romantica.

Marinetti vede nella donna la "parte migliore dell'umanità", protagonista del proprio destino e non più simbolo della sofferenza: l'approssimazione al ruolo femminile deve passare attraverso la conoscenza e la curiosità.

Un approccio cognitivo, quindi, presentato con continui paradossi perchè, pur riconoscendo alla donna un importante ruolo nella società, la relega nuovamente nello spazio ristretto del disprezzo che, però, in nessun caso può essere considerato reale tra i rappresentanti del movimento d'avanguardia.

Le affermazioni paradossali di Marinetti, infatti, sono sottoposte continuamente a rettifiche perchè subiscono il fascino della sua *anomalia* teorica in lotta costante contro il passato nel tentativo di dare valore alla ideazione di un individuo rinnovato e libero da ogni forma di legame sociale.

In questo nuovo contesto, la donna viene considerata "... come individuo, e non un'appendice dell'uomo. Liberandola dalla gelosia del maschio e dall'imperante tribunale dei moralisti, faremo sì che essa dia tutto il suo rendimento

psichico. Spingiamo l'amore alla sua massima libertà e varietà".<sup>376</sup>

Proseguendo su questa linea, Marinetti pone il problema della relazione tra donna e uomo sulla scena della contemporaneità, perchè il protagonismo femminile deve esprimere una nuova sensibilità sociale contro i simboli più consolidati della morale tradizionale: la gelosia e il matrimonio.

La proposta marinettiana consiste, quindi, in una vera liberazione dei ruoli, capace di prefigurare una lealtà paritaria: "Credo che la lotta fra uomo e donna sarebbe più leale, se la donna non desiderasse di abbandonarsi irresponsabilmente come una preda brutalizzata, e manifestasse invece una volontà di unione cosciente. Unico vantaggio: meno gloria per gli strateghi d'amore".<sup>377</sup>

Su questi temi il testo *Come si seducono le donne* segue un canone di scrittura più simile a un proclama che ad una narrazione perchè, oltre al narrare episodi libertini e boccacceschi, ciò che vuole effettivamente affermare è un progetto concettuale capace di persuadere l'interlocutore attraverso un decalogo riassunto in undici capitoli, tanti quanto sono i punti del *Primo Manifesto*.

---

<sup>376</sup> Marinetti, *Come si tradiscono gli uomini*, in *Come si seducono le donne*, Milano, Sonzogno, 1920, p. 196.

<sup>377</sup> *Ibidem*, p. 197.

In *Come si seducono le donne* si pone manifesta la condizione dell'intellettuale futurista in relazione al problema del rapporto erotico e della sua condizione all'interno di un doppio scenario: quello dell'eroe/soldato in guerra e della soggettività femminile dentro e fuori la guerra.

I concetti di *corpo-macchina*, *utero-riproduttore* provocano sconcerto nel lettore, ma sono parte integrante della teoria del movimento ed elementi da annettere alla lotta polemica così come al suo laicismo: oltre ad essere un mero esercizio retorico, l'opera rappresenta il modello di una scrittura libera da pregiudizi che usa l'arma dell'ironia, ma che poco sa ironizzare su stessa.

Il canovaccio teatrale viene scenificato in un ambiente libertario e borghese, creato da donne e uomini disposti all'avventura erotica e mascherati dietro la morale tradizionale: il protagonista si burla di questi personaggi in situazioni grottesche e, accompagnato dai *corifei* Bruno Corra y Emilio Settimelli, trasforma il comportamento erotico in un gesto giullare *scenificato* in un contesto tragicomico e privo di serietà.

*Interventista* in tutti i sensi, Marinetti attraverso i suoi racconti fa coincidere la propria autobiografia *mitica* con quella dell'eroe assoluto in una nuova proposta di *prometeismo romantico*, proiettato nell'epoca della religione della velocità e della macchina.



La problematica della *revoluzione sessuale*, presentata attraverso forme di libertinismo esasperato in cui spesso prevale l'esaltazione del coito e della prostituzione, vuole convalidare una nuova filosofia esistenziale: più che il peccato o la paura, deve prevalere l'allegria fisica dei sensi, insieme alla fantasia erotica; tutto è riposto nell'invenzione del gioco amoroso sostenuto ancora una volta dal potere delle qualità virili e dalla forza maschile.

Un gioco che vuole dare nuova linfa al "rinnovamento del genio italiano" nella sua *perrformance guerresca* ed invita le donne ad amare i mutilati, come si può vedere nell'esortazione della parte conclusiva del testo, capitolo 10: "Donne, preferite i gloriosi mutilati!"

Da queste affermazioni emerge un'apologetica bellica che nelle intenzioni dell'autore deve avere un valore catartico, da cui deriverà un *delirio tanatologico* che non lascia intravedere la carneficina mondiale in corso, perchè "i loro baci futuristi regaleranno figli di acciaio, fedeli, veloci, carichi di elettricità celeste...".

Il testo *Come si seducono le donne*, pur rientrando nel genere della manualistica erotica, assume un valore importante nel *corpus* complessivo dell'opera marinettiana, in quanto pone al centro della sua produzione letteraria i temi sociali pertinenti strettamente alla storia ed alla antropologia dell'Italia del tempo, insieme ai termini di una svolta periodizzante che dal

1920 assumerà una valenza diversa dai principi e contenuti iniziali e che andrà spostando vieppiù il centro della creatività futurista verso un'azione propagandistica e di regime.

## VII

### BIBLIOGRAFIA<sup>378</sup>

---

<sup>378</sup> Oltre alla numerosa bibliografia di Filippo Tommaso Marinetti, ci sembra doveroso fare riferimento al lavoro critico di Luciano De Maria che a tutt'oggi sembra essere stato pioniere nel *sistematizzare* criticamente l'opera marinettiana nel contesto politico-culturale dell'Italia dei primi anni del Novecento. Per tutto ciò cfr. *Introduzione e Postfazione* alla raccolta di opere del fondatore del Futurismo in *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, *I Meridiani*, II ed., 1990. Il riferimento bibliografico ai testi di Marinetti presenti in quest'opera saranno riportati di seguito con l'acronimo *TIF*.

## VII.1. a.

### Opere di Filippo Tommaso Marinetti

*Come si seducono le donne*, Firenze, Editrice Vallecchi, Edizioni di Centomila Copie, 1917.

*Come si seducono le donne*, Rocca San Casciano, Editrice Cappelli, 1918.

*Come si seducono le donne*, Milano, Sonzogno, 1920.

*Gli amori futuristi*, Cremona, Casa Editrice Ghelfi Costantino, 1922.

*Come se seducen las mujeres y se traicionan los hombres*, Nueva Colección Afrodita, Buenos Aires, Editorial Tor, II ed. traducida por Julio S. Jiménez, 1926.

*Scatole d'amore in conserva*, Roma, Edizioni d'Arte Fauno, con illustrazioni di Ivo Pannaggi, 1927.

*Novelle con le labbra tinte*, Milano, A. Mondadori Editore, 1930.

*Come si seducono le donne*, Milano, Sonzogno 1940.

*Teatro*, a cura di Calendoli, G., Roma, Vito Bianco Editore, 1960, 3 Voll.<sup>379</sup>

*Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, *I Meridiani*, II ed., 1990.<sup>380</sup>

---

<sup>379</sup> Tutte le opere teatrali di Marinetti sono raccolte in questo lavoro esaustivo di Calendoli.

<sup>380</sup> Questo testo, come abbiamo più volte segnalato nel corso del nostro lavoro, ha rappresentato una *guida* per l'individuazione di percorsi

*Come si seducono le donne*, Firenze, Vallecchi, 2003.

---

problematici all'interno della prima produzione vulcanica di Marinetti, grazie anche ai suggerimenti del curatore, Luciano De Maria.

## VII.1.b.

### Manifesti<sup>381</sup>

- *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, Parigi, Le Figaro, 20 febbraio 1909.
- *Proclama futurista agli Spagnuoli*, pubblicato a Madrid sulla rivista *Prometeo*, giugno 1911.
- *Manifesto tecnico della letteratura futurista. Risposte alle obiezioni* 55 *Battaglia* *Peso + Odore* 59, 11 maggio 1912.
- *Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, 11 maggio 1913.
- *Il Teatro di Varietà*, Dayly-Mail, 21 novembre 1913.
- *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, 18 marzo 1914.
- *Zang Tumb Tumb. Adrianopoli – ottobre 1912. Parole in libertà*, Milano, Edizioni futuriste di “POESIA”, 1914, fa parte della raccolta *Testi creativi*, in *TIF*, p. 637.
- *Il teatro futurista sintetico, (Atecnico-dinamico-simultaneo-autonomo-alogico-irreale)*, 11 gennaio 1915-18 febbraio 1915.
- *Manifesto della ricostruzione futurista dell’universo*, 11 novembre del 1915.
- *La declamazione dinamica e sinottica*, 11 marzo 1916.

---

<sup>381</sup> Dei manifesti, scritti e testi creativi vengono riportate le date ed indicato il luogo di pubblicazione; molti di essi possono comunque essere consultati in *TIF*.

- *La nuova religione morale della velocità, L'Italia futurista*,  
11 maggio 1916.
- *La cinematografia italiana, L'Italia futurista*, 11 settembre 1916.
- *Manifesto del partito futurista italiano, in TIF*, pp., 153-158.
- *Un movimento artistico crea un movimento politico*, 1919, fa parte  
della raccolta di scritti politici *"La Democrazia futurista, ora  
in TIF pp., 345-351.*
- *Contro il matrimonio*, 1919, *"La Democrazia futurista, TIF*, pp.,  
368-370.
- *Gli Arditi, avanguardia della Nazione, Discorso a 300 Ufficiali della  
2<sup>a</sup> Divisione d'assalto*, 1919, *"La Democrazia futurista TIF*,  
pp. 465-470.
- *Il Futurismo e il discorso di Milano, Adunata dei Fasci*, 23 marzo  
1919. *TIF*, pp. 602-604.
- *Al di là del Comunismo*, 1920, *in TIF*, pp. 471-498.
- *Il Tattilismo*, pubblicato da *Comoedia*, gennaio 1921.
- *Manifesto della aeropittura, TIF*, pp. 197-200.
- *La radia*, pubblicato su *Gazzetta del popolo*, ottobre 1933.
- *Mafarka il futurista - Prefazione. Il discorso futurista di Mafarka*,  
*TIF*, 253-265.
- *La Divina Commedia è un verminaio di glossatori, TIF*, pp. 266-  
267.
- *Contro Roma passatista, TIF*, 286-288.
- *La guerra sola igiene del mondo, TIF*, pp. 290-291.
- *Contro l'amore e il parlamentarismo, TIF*, 292-296.

- *L'uomo moltiplicato e il Regno della macchina*, TIF, pp. 297- 301.
- *Movimento politico futurista*, TIF, pp. 337-344.
- *Alessandria d'Egitto*, 1929, in TIF, pp. 577-581.
- *Il Futurismo in Spagna, a Londra, Parigi, Berlino, Mosca*, 1929, TIF, pp. 590-591.
- *La concezione politica futurista*, 1929, TIF, p. 592.
- *Il paesaggio e l'estica futurista della macchina*, 1931, TIF, pp. 623-642.
- *Correzione di bozze + desideri in velocità*, 1914, TIF, pp. 643-654.
- *Bombardamento*, fa parte della raccolta *Testi creativi*, TIF, pp. 773-780.
- *Ultimi brandelli nostalgici di una sensibiità futurista*, fa parte della raccolta *Il fascino dell'Egitto*, 1933, TIF, pp. 1053-1054.
- *L'Aeropoema del Golfo della Spezia*, 1935, TIF, p.1095.



## **VII.2.**

### **Bibliografia critica consultata**

- AA. VV., *La cultura italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, Voll., II – IV, 1961.
- AA. VV., *La storia d'Italia attraverso le riviste*, Brescia, Vita e Pensiero, 1974.
- AA. VV., *Marinetti futurista*, Napoli, Guida Editori, 1977.
- AA. VV., *Novecento*, cap. VIII, Vol. 2, Milano, Marzorati, 1980;
- AA. VV., *La trama culturale del Fascismo*, a cura di Campa, R., Napoli, Pironti, 1981.
- AA. VV., *Letteratura Italiana. I Letterati e le istituzioni*, Vol.I, Torino, Einaudi, 1982.
- AA. VV., *Storia dell'arte italiana: dal Medioevo al Novecento*, parte seconda, Vol. III, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1982.
- AA. VV., *Il marxismo nell'età della Seconda Internazionale*, in *Storia del marxismo*, Vol. II, Torino, Einaudi, 1982.
- AA. VV., *Il Futurismo e la moda*, Venezia, Marsilio, 1990.
- AA. VV., *La Voce e l'Europa*, a cura di Rüesch, D. e Somalvico, B., Roma, Presidenza del Consiglio, 1992.
- AA. VV., *Ludus. Gioco, Sport, Cinema nell'avanguardia spagnola*, a cura di Morelli, G., Milano, Jaca Book, 1994.
- AA. VV., *La letteratura italiana del Novecento. Repertorio delle prime edizioni*, a cura di Gambetti, L. e Vezzosi, F., Genova, Grafhos, 1995.
- AA. VV., *Manuale di Letteratura italiana*, a cura di Brioschi F. e Di Girolamo C., Vol. IV, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

- AA. VV., *Marinetti e il Futurismo a Napoli*, a cura di D'Ambrosio, M., Roma, Edizioni De Luca, 1996.
- AA. VV., *Futurismo e Meridione*, a cura di Crispolti, E., Napoli, Electa, 1996.
- AA. VV., *Arte moderno y revistas españolas, 1898 - 1936*, Madrid-Bilbao, Ministerio de Educación y Cultura, 1997.
- AA. VV., CD *Enciclopedia del Furismo*, a cura di Barletta, R., Roma, International Multimedia Titles, 1999.
- AA. VV., *Dizionario del Futurismo*, a cura di Godoli, E., Firenze, Vallecchi, 2002.
- AA. VV., *Dizionario del Fascismo*, a cura di Grazia D. e Luzzatto S., Torino, Einaudi, 2 Voll., 2003.
- AA. VV., *Dizionario della Resistenza*, a cura di Collotti E., Sandri R. e Sessi F., Torino, Einaudi, 2 Voll., 2003.
- AA. VV., *Aeropittura*, a cura di Miracco, R., Milano, Mazzotta, 2005.
- ABBAGNANO, N., e Fornero, G., *Filosofi e Filosofie nella Storia*, Vol. III, Torino, Paravia, 1986.
- ADORNO, T., *Dialettica dell' Illuminismo*, Torino, Einaudi, 1972.
- ALONSO, D., *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1958.
- ARENDT, H., *La banalità del male*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981.
- ASOR ROSA, A., *La Cultura, in Storia d'Italia*, Torino, Einaudi, 1975, Vol. IV, Tomo II.

- , *Scrittori e popolo*, Roma, Savelli, IV ed., 1975.
- , *Avanguardia*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, Vol.2, 1977.
- BAGNOLI, V., *Futurismo e società dello spettacolo*, in *Intersezioni*, a. XV, n.3, dic. 1995.
- BARRERA LÓPEZ, J. M., *El Ultraísmo de Sevilla*, tomos I - II, Sevilla, Ediciones Alfar, 1987.
- BATTAGLIA, O., Masoero, A., *Dinamismo + luce, Balla e i futuristi*, Milano, Fonte d'Abisso Arte, 2005.
- BAZÁN de HUERTA, M., *Las veladas futuristas, origen de la performance contemporánea*, en *Simposio, happening, fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX*, Mérida, ERE, 2001, pp. 137-147.
- BELLI, G., *Arredo, oggettistica, moda: l'avventura della ricostruzione futurista dell'universo*, in *Futurismo 1909-1940*, Milano, Mansota, 2001, pp. 147-162.
- BENJAMIN, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1978.
- BERGMAN, P., *Il futurismo italiano*, in *Enciclopedia del Novecento*, Fondazione Treccani, 1978.
- BERNAL, J. L., *La biografía ultraísta de Gerardo Diego*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1987.
- , *El Ultraísmo. ¿Historia de un fracaso?*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988.

- BETTIN, F., *Analisi testuale del primo manifesto futurista*, in *Marinetti futurista*, Napoli, Guida editore, 1977.
- BOBBIO, N., *Profilo ideologico del Novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Cecchi, E. e Sapegno, N., Milano, Garzanti, 1987, pp.9-216.
- BOCCIONI, U., *Pittura scultura futuriste (dinamismo plastico)*, Milano, Edizioni futuriste di Poesia, 1914.
- , *Estética y arte futuristas*, trad.R. Poethar, Barcelona, El Acantilado, 2004.
- BONET, J. M., *Diccionario de las vanguardias en España, (1907 - 1936)*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- BRETON, A., *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1952.
- , *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 1966.
- BRIHUEGA, J., *Las vanguardias artísticas en España. 1909 - 1936*. Madrid, Istmo, 1982.
- , *Manifiestos, Proclamas y textos doctrinales, las vanguardias artísticas en España. 1910 - 1931*, Madrid, Cátedra, 1982.
- BRIOSI, S., *Marinetti*, Firenze, La Nuova Italia, Il Castoro, 1972.
- , *Marinetti e il Futurismo*, Lecce, Milella, 1986.
- BUCK-MOSS, S., *Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de W. Benjamin sobre la obra de arte*, La balsa de la Medusa, n. 25, Madrid, Visor, pp. 55-98, 1993.
- BÜRGER, P., *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

- BUZZI, P., *Opere Complete*, Milano, Bocca, 1932.
- CACCIARI, M., *Krisis. Saggio sulla crisi dell'Impero austro-ungherese*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- CALENDOLI, G., *Introduzione a Marinetti, Teatro*, Roma, Vito Bianco Editore, 1960.
- CALVESI, M., *Il futurismo: la fusione della vita nell'arte*, Milano, Fratelli Fabbri editore, 1980.
- , *Due Avanguardie*, Bari, Laterza, 1982.
- CANETTI, E., *La lingua salvata*, Torino, Einaudi, 1982.
- CANSINOS - ASSÉNS, R., *Los poetas del Ultra*, en *Cervantes*, junio 1919.
- CAPRETTINI, G. P., *Allegoria*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, Vol. I, 1977, pp. 362-392.
- CARMASCHI, E., *Nota sull'idea di «generazione»*, in *Comparatistica, Annuario italiano*, Firenze, Casa editrice Leo S. Olschki, pp. 3 -17, 1995.
- CARRÀ, C., *La mia vita*, Milano, Abscondita, II ed., 2002.
- CASSIRER, E., *Storia della filosofia moderna. I sistemi posthegeliani*, Vol.IV, tomo I – II, Torino, Einaudi, 1ª ed. Reprints, 1978.
- CASTRO MORALES, F., *Provincialismo y vanguardia: los dos futurismos*, en *Goya, Revista de arte*, mayo - junio 1989.
- CASTRONOVO, V., *La storia economica dall'Unità ad oggi*, in *Storia d'Italia*, a cura di Romano, R., e Vivanti, C., Torino, Einaudi, 1975, Vol. IV, tomo I, pp. 5-670.

- CESERANI, R., De FEDERICIS, L., *La società industriale avanzata: conflitti sociali e differenze di cultura*, in *Il Materiale e l'immaginario*, tomo 5, Torino, Loescher, 1996.
- CHITI, R., *I creatori del teatro futurista*, Firenze, Quattrini, 1915.
- CIFUENTES, L. F., *Teoría y mercado de la novela en España: del '98 a la República*, Madrid, Editorial Gredos, 1982.
- CLAIR, J., *La responsabilità dell'artista. Le avanguardie tra terrore e ragione*, Torino, Allemandi, 1998.
- CONTINI, G., *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970.
- CRISPOLTI, E., *Casa Balla e il Futurismo a Roma*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989.
- DE BERNARDI, I., LANZA, F., BARBERO, G., *Letteratura italiana*, Vol. 3, tomo I, Torino, SEI, 1983.
- DÉCINA LOMBARDI, P., a cura di, *La donna, la libertà, l'amore. Una antologia del surrealismo*, Milano, Mondadori, 2008.
- DE FELICE, R., *Mussolini il rivoluzionario, 1893 - 1920*, Torino, Einaudi, 1995.
- , *Mussolini il fascista, la conquista del potere, 1921 - 1925*, Torino, Einaudi, 1995.
- , *Mussolini il duce, gli anni del consenso, 1929 - 1936*, Torino, Einaudi, 1995.
- DEL BOCA, F., *L'Italia delle conquiste*, Bari, Laterza, 1992.
- DEL NOCE, A., *Il problema dell'ateismo*, Il Mulino, Bologna, 1965.

- DE MARIA, L., *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, Milano, Mondadori, IV ed., 1981.
- , *Introduzione e postfazione a Teoria e Invenzione futurista*, Milano, Mondadori, *I Meridiani*, II ed., pp. XXVII-C, 1990.
- DE MARINIS, M., *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982.
- DE MICHELIS, M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975; en la edición española: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 1979.
- DIEGO, G., *Poesía española, Antología 1915 - 1931*. Madrid, Signo, 1932.
- DORFLES, G., *L'intervallo perduto*, Milano, Skira, II ed., 2006.
- ELEUARD, P., *L'evidenza poetica*, in *Poesia*, Torino, Einaudi, 1966.
- FERRARI BRAVO, L., a cura di, *Imperialismo e classe operaia multinazionale*, Milano, Feltrinelli, 1977.
- FERRONI, G., *Storia della Letteratura italiana*, Vol. IV, Torino, Einaudi, 1995.
- FLORA, F., *Dal Romanticismo al Futurismo*, Milano, Mondadori, 1925.
- FOSSATI, P., *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Torino, Einaudi, 1977.



- , *Pittura e scultura fra le due guerre*, in *Storia dell'arte italiana, Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1982.
- FREUD, S., *Disagio della civiltà*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975.
- GALLI DELLA LOGGIA, E., *Miti e storia dell'Italia unita*, Bologna, Il Mulino, 1999.
- GARCÍA LORCA, F., *Poeta en Nueva York*, ora in *Obras Completas, Poesía*, Vol I., edición de M. García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg /Cículo de lectores, 1996.
- GARIN, E., *G. Vailati e la crisi del positivismo*, in *Novecento*, Tomo II, Milano, Marzorati, 1982.
- GEYMONAT, L., *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, Milano, Garzanti, Voll. VI – VII, 1977.
- GIANNONE, A. L., *Futurismo e dintorni*, Lecce, Congedo Editore, 1993.
- GINNA, A. e CORRA, B., *Manifesti futuristi e scritti teorici*, Ravenna, Longo, 1984.
- GOBETTI, P., *La rivoluzione liberale*, Torino, Einaudi, 1971.
- GÓMEZ de LA SERNA, R., *Ismos*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1975.
- GRAMSCI, A., *2000 pagine di Gramsci*, a cura di Ferrata, G., e Gallo, N., Milano, Il Saggiatore, 1964.
- , *Quaderni del carcere*, a cura di Gerratana, V., Vol. III, Torino, Einaudi, 1975.
- GRISI, F., *I Futuristi*, Roma, Newton Compton, 1990.

- GUGLIELMINETTI, M., *Poeti, scrittori, e movimenti culturali del Primo Novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Malato, E., Vol. 16, Roma-Milano, Salerno Editrice/Il Sole 24 ore, 2005, pp. 1017-1140.
- GUGLIELMINO, S., *Guida al Novecento*, Milano, Palumbo, IV ed., 1986.
- GUILLÉN, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985. Edición italiana, *L'uno e il molteplice*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- HEGEL, W.G., *La fenomenologia dello spirito*, Firenze, La Nuova Italia, ristampa anastatica, 3ª ed., 1979.
- HEIDEGGER, M., *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 1976.
- HOBBSWAM, E. J., *Il secolo breve*, Milano, Rizzoli, 1995.
- , *Anni interessanti*, Milano, Rizzoli, 2002.
- HUIDOBRO, V., *Poesía, Prosa. Antología*. Madrid, Aguilar, 1967.
- ISNENGHI, M., *Il mito della Grande Guerra*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- IURILLI, A., *Novecento letterario italiano. Repertorio bibliografico*, Lecce, Palomar, 1996.
- JACOBBI, R., *Avanguardia di Filippo Tommaso Marinetti*, in *Novecento*, vol. 2, Milano, Marzorati, 1980.
- JACOBSON, R., *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti. Il problema Majakovkij*, Torino, Einaudi, 1975.

- LAMBERTI, M.M., *I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'arte italiana, Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1982.
- LANARO, S., *Nazione e lavoro, saggio sulla cultura borghese in Italia, 1870 -1925*, Venezia, Marsilio Editore, 1979.
- LANGELLA, G., *Da Firenze all'Europa*, Milano, Vita e Pensiero, 1989.
- LAPINI, L., a cura di, *Il teatro futurista italiano*, Milano, Mursia, 1977.
- LEVRA, U., *Il colpo di stato della borghesia*, Feltrinelli, Milano, 1978.
- LLANOS GÓMEZ, A., *La drammaturgia futurista de Filippo Tommaso Marinetti. El discurso artístico de la modernidad*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2008.
- LORCA, GARCÍA, F., *Poeta en Nueva York*, ora in *Obras Completas, Poesía*, Vol I., edición de M. García Posada, Barcelona, Galaxia Gutemberg /Cículo de lectores, 1996.
- LUCINI, G.P., *Scritti critici*, a cura di Sanguineti, E., Bari, Laterza, 1971.
- , *Ragion poetica e programma del verso libero*, Edizioni di "Poesia", Milano, 1908.
- MAGRIS, C., *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 3<sup>a</sup> ed., 1980.
- MAJAKOVKIJ, V., *Opere scelte*, a cura di De Micheli, M., Milano, Feltrinelli, 1977.

- MANGONI, L., *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Bari, Laterza, 1974.
- MANN, T., *La montagna incantata*, Milano -Trieste, Il Corbaccio, 1974.
- , *Faustus*, Milano, Mondadori, 1980.
- MARIÁTEGUI, J.C., *El artista y la época*, Lima, 1959, ora in *Opere Complete*, Roma, Savelli, 1977.
- MARTÍNEZ-PEÑUELA VÍRSEDA, A. M<sup>a</sup>, "El espacio en la Síntesis de Marinetti", *Cuadernos de Filología Italiana*, nº 2, Madrid, Servicios de publicaciones UCM, págs. 121-142, 1995.
- , *La Europa de la escritura. Intertextualidad, multidisciplinariedad y transcodificación en el futurismo*, Madrid, La Discreta, 2004.
- , *Gastronomía y/o antropología: futurismo*, en *Revista de Filología Románica*, Madrid, UCM, Anejo 5, pp. 161-173, 2007.
- MASI, A., *Storia dell'Arte Italiana, 1909-1942*, Città di Castello (PG), Edimond, 2007.
- MORASSO, M., *L'imperialismo artistico*, Torino, Bocca, 1903.
- , *La nuova arma (La macchina)*, Torino, Bocca, 1905.
- MUSIL., R., *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, 1977.
- NICOLOSO, P., *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino, Einaudi, 2008.

- NIETZSCHE, F.W., *La gaia scienza*, in *Opere*, Vol.V, tomo II, Adelphi, 1967, pp. 11- 276.
- , *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi, 1970.
- , *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1976.
- ORTEGA Y GASSET, J., *La ribellione delle masse*, in *Scritti politici*, a cura di Pellicani, L., pp. 779-956, Torino, Utet, 1979.
- PAGLIA, L., *Invito alla lettura di Marinetti*, Milano, Mursia, 1977.
- PALAZZESCHI, A., *Prefazione a Teoria e invenzione futurista*, a cura di De Maria, L., Milano, Mondadori, I Meridiani, II ed., pp. XIII – XXVII, 1990.
- PALLA, M., *Mussolini e il Fascismo*, Firenze, Giunti, 1994.
- PAPINI, G., *L'esperienza futurista*, Firenze, Vallecchi, 1981.
- PEÑA, V., *Introducción, Traducción y notas a Marinetti, España veloz y toro futurista*, Granada, Comares, 1995.
- PERELMAN, C., *Analogia*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, pp. 523-534, 1977.
- PESSOA, F., *Una sola moltitudine*, traduzione e cura di Tabucchi A. e de Lancastre, M.J., Milano, Adelphi, 1984.
- PETRONIO, G., *L'attività letteraria in Italia*, Milano, Palumbo, 1970; *I nuovi mezzi espressivi e i rapporti con il pubblico*, in *Novecento*, Vol. II, Milano, Marzorati, 1980.
- PISCOPO, U., *Il futurismo italiano*, in '900: *gli scritti e la cultura letteraria nella società italiana*, Vol. II, Milano, Marzorati, 1982.

- PISCOPO, U., *Futuristi a Napoli, una mappa da riconoscere*, Napoli, Cassitto Editore, 1983.
- POGGIOLI, R., *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964; ed. Italiana, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1962.
- PROCACCI, G., *Storia degli italiani*, Vol.I-II, Bari, Laterza, 1977.
- PROUST, M., *La ricerca del tempo perduto*, Torino, Einaudi, 3ª ed., 1978.
- RICCIONI, I., a cura di, *Arte d'avanguardia e società. L'esperienza del futurismo nel pensiero sociale e culturale contemporaneo*, Roma, L'albatros, 2006.
- RIMANELLI, G., *Tiro al piccione*, Torino, Einaudi, 1991.
- RIPELLINO, A. M., *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi, II ed., 2002.
- RUFINO, U., *Il linguaggio poetico futurista: gestualità e teatralizzazione della parola*, in *Lengua y Lenguaje poético*, Actas del IX Congreso Nacional de Italianistas, Valladolid, Editorial Universitaria, 2001.
- SALARIS, C., *Sicilia e futurismo*, Palermo, Sellerio, 1986.
- , *Storia del futurismo. Libri giornali manifesti*, Roma, Editori Riuniti, 1992
- , *Marinetti. Arte e vita futurista*, Roma, Editori Riuniti, 1997.
- , *Il movimento del '77 e la creazione poetica*, Udine, Edizioni AAA, 1997.

- , *Bibliografia del Futurismo*, Roma, Ed. Biblioteca il Vascello - Stampa Alternativa, 1998.
- , *Alla festa della rivoluzione*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- SALVADORI, M. L., *Gaetano Salvemini*, Torino, Einaudi, 1970.
- SALVATORELLI, L., e MIRA, G., *Lo stato corporativo*, in *Storia d'Italia nel periodo fascista*, Torino, Einaudi, 1975.
- SALSANO, R., *Trittico futurista. Buzzi, Marinetti, Settimelli*, Roma, Bulzoni editore, 2006.
- SANGUINETI, E., *Poesia del Novecento*, Bari, Laterza, 1969.
- , *La guerra futurista*, in *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1970.
- SARMIENTO, J. A., *Las palabras en libertad. Antología de la poesía futurista*, Madrid, Hiperión, 1986.
- SCHAPP, J., *Filippo Tommaso Marinetti, Teatro*, Milano, Oscar Mondadori, Vol. I-II, 2004.
- SERRI, M., *I redenti. Gli intellettuali che vissero due volte: 1938-1948*, Trieste- Milano, Il Corbaccio, 2005.
- SOHN-RETHEL, A., *Lavoro intellettuale e lavoro manuale*, Milano, Feltrinelli, 1974.
- SORIA OLMEDO, A., *La generación del 27*, Istmo, Madrid, 2007.
- SPENGLER, O., *Il tramonto dell'Occidente*, Milano, Longanesi, 1975.
- SZONDI, P., *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1962.
- TESSARI, R., *Il mito della macchina*, Milano, Mursia, 1973.
- TOGLIATTI, P., *Opere Complete*, Roma, Editori Riuniti, 1972.

- TORRE, G., de, *Historia de las literaturas de vanguardias*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965.
- TROCKIJ, L., *Letteratura e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973.
- TZARA, T., *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, Torino, Einaudi, 1975.
- UNGARETTI, G., *Vita d'uomo. Tutte le poesie*, a cura di Piccioni, L., Milano, Mondadori, *I Meridiani*, XIV ed., 1994.
- VENTURI, F., *Il nichilismo russo*, Torino, Einaudi, 1973.
- VERDONE, M., *Il teatro sintetico futurista*, in *Novecento*, Vol. 2, Milano, Marzorati, 1980.
- , *Ricerca e innovazione nel teatro di Marinetti*, in *Novecento*, Vol. 2, Milano, Marzorati, 1980.
- VIDELA, G., *El Ultraísmo. Estudio sobre movimiento de vanguardia en España*, Madrid, Gredos, 1971.
- WEBER, M., *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Firenze, Sansoni, 1973.
- WENTZLAFF-EGGENLERT, H., *Las literaturas hispánicas de vanguardia. Orientación bibliográfica*. Verwert-Verlag, Frankfurt am Mein, 1991.
- WITTGENSTEIN, L., *Tractatus logico-philosophicus*, Torino, Einaudi, 1987.
- ZEVI, B., *Storia dell'architettura moderna*, Torino, Einaudi, 1950.



**Riviste consultate:**

*Grecia*, 1918 - 1919 – 1920.

*La Voce*, 1909 - 1910 - 1911 - 1912 - 1913 - 1914.

*Poesia*, 1905- 1910.

*L'Italia futurista*, 1918.

## VIII. BIOGRAFIA E CRONOLOGIA DELLE OPERE DI F.T. MARINETTI E MOMENTI SIGNIFICATIVI DELL’AFFERMAZIONE DEL FUTURISMO.<sup>382</sup>

---

<sup>382</sup> Nella presente biografia non sempre è stata indicata una scansione cronologica delle pubblicazioni delle opere di Marinetti, citate già nella bibliografia generale; per una più vasta cronologia delle opere marinettiane e del movimento futurista, cfr. *Ricostruzione futurista dell’universo*, a cura di Crispolti, E., *op. cit.* e *Dizionario del Futurismo*, a cura di Godoli, E., *op.cit.*.

**1873** Nasce ad Alessandria d'Egitto Filippo Achille Emilio, chiamato Tommaso dalla madre.

**1898** Pubblica la sua prima poesia, *L' Echanson*, ed inizia le sue declamazioni e conferenze.

**1905** A Milano, esce il primo numero di *Poesia*, direttori con Marinetti, fino al 1906, S. Benelli e V. Ponti.

**1908** Conferenza irredentistica a Trieste durante la quale Marinetti viene arrestato.

**1909** Esce il *Manifesto di fondazione del Futurismo*, sul *Figaro* e in *Poesia*.

A Torino va in scena *La donna è mobile* ed a Parigi *Roi Bombance*

**1910** Prime provocatorie *serate futuriste* a Trieste e Torino.

Lancio di manifesti *contro Venezia passatista* a Venezia.

Esce il *Manifesto dei pittori futuristi* (Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini).

Processo per oscenità a *Mafarka il futurista*.

Sorge il *cubofuturismo* russo.

**1911** Escono, coi primi manifesti teatrali, i *Manifesti della musica futurista*.

Marinetti va in Libia come corrispondente di guerra.

Prima grande esposizione di pittura futurista a Milano.

Conferenze di Marinetti sul Futurismo a Londra, Parigi, Vienna, Berlino.

Manifestazione a Milano contro il *passatismo* della Scala.

**1912** Nell'anno del *Manifesto tecnico*, esce l'importante *Prefazione al Catalogo delle esposizioni di pittura* ed il *Manifesto della scultura futurista* di Boccioni.

Scontro a Firenze tra i futuristi ed i *vocianti* Soffici, Papini e altri.

Esposizione di pittura futurista a Parigi.

Marinetti in Turchia come giornalista assiste al bombardamento di Adrianopoli.

Escono in Germania traduzioni di testi futuristi che lasceranno segni nella poesia espressionistica tedesca.

Valentine de Saint-Point lancia a Parigi il *Manifesto della donna futurista*.

**1913** *Lacerba* di Papini e Soffici aderisce al Futurismo.

*Serate* a Roma e Firenze. A Modena concerti degli *intonarumori* di Russolo.

Escono il Manifesto *L'arte dei rumori, L'antitradizione futurista* di Apollinaire, *Il controdolore* di Aldo Palazzeschi.

Viene pubblicato il *Programma politico futurista*.

Freddo incontro tra Marinetti e Croce.

Conferenze di Boccioni e Marinetti a Parigi.

Serata futurista a Roma: Papini legge il suo manifesto *Contro Roma e Benedetto Croce*.

Esposizione futurista e cubista a Chicago.

Boccioni pubblica *Les futuristes plagiés en France*. Polemica cui partecipano tra gli altri Apollinaire, Delaunay, Boccioni e Soffici.

Esposizione futurista a Rotterdam e a Berlino con *Der Sturm*.

Majakowski prende le distanze dal Futurismo italiano.

**1914** Viaggi di Marinetti in Russia e a Londra.

*Serate* con declamazioni *dinamiche e sinottiche* a Roma.

Manifestazioni interventiste organizzate dai futuristi a Milano

*Il Manifesto dell'Architettura* di Sant'Elia; *La ricostruzione futurista dell'universo* di Balla e Depero, *Il vestito antineutrale* di Balla.

Concerto di Russolo a Londra, dove nasce il *Vorticismo* in polemica col futurismo. Il manifesto *Il Teatro di varietà* esce tradotto in *The mask* di G. Craig.

Escono *Cavalcando il sole* di Cavacchioli, *Ponti sull'Oceano* di Folgore.

Manifesto *Il Futurismo e la guerra* di B. Pratella, in *Lacerba* esce *Pesi, prezzi e misure del genio artistico* di Corra e Settimelli.

**1915** In una manifestazione interventista Marinetti è arrestato con Mussolini a Roma.

Si consuma la rottura col gruppo di *Lacerba* di Papini e Soffici.

A Bologna vengono presentate le prime *sintesi* teatrali.

Escono le prime *tavole parolelibere* di Marinetti, Cangiullo e altri.

Prampolini pubblica il Manifesto *Scenografia e coreografia futurista*.

Con Boccioni e Russolo, Marinetti parte volontario per la guerra.

Esposizione futurista a San Francisco.

**1916** Rappresentazioni di *sintesi* teatrali a Napoli e Genova.

Esce a Firenze il 1° numero de *L'Italia futurista*.

Ginna gira il film *La vita futurista*, mentre esce il *Manifesto della Cinematografia futurista* di Marinetti, Ginna, Corra, Settimelli, Balla, Chiti.

Boccioni e Sant'Elia muoiono in guerra.

Testi futuristi escono nella rivista d'avanguardia parigina *Sic*.

*Manifesto della scienza futurista*, a Firenze (Corra, Ginna, Chiti, Settimelli, Carli, Nannetti).

- 1917** I Balletti russi di Djaghilev allestiscono il *feu d'artifice* di Balla sulla musica di Strawinski.

*Manifesto della danza futurista*.

La rivista *Dada* a Zurigo pubblica testi di Marinetti e Cangiullo, opere di pittura futurista vengono esposte nella dadaista *Galerie Voltaire*.

Sorgono gruppi futuristi in Polonia.

Esce a Roma la rivista futurista *Noi*. Prima edizione di *Come si seducono le donne*, dopo essere stato ferito al fronte.

- 1918** Escono *Roma futurista* e *Manifesto del Partito politico futurista*.

Vanno in scena quattro balletti del *teatro plastico* di Depero e Clavel.

Fondazione dei primi *Fasci politici futuristi*.

- 1919** Esperimenti di *luce psicologica* nel teatro di A. G. Bragaglia.

Il Partito politico futurista aderisce al fascismo sorto a Milano.

Marinetti partecipa all'assalto fascista alla sede dell'*Avanti* a Milano.

**1920** Altri esperimenti teatrali: il *Teatro del colore* di Ricciardi e Prampolini, il *Teatro Visionico* di Paolo Masnata.

Congresso dei Fasci di combattimento a Milano, separazione dei futuristi.

Marinetti partecipa ad una manifestazione per D'Annunzio a Fiume.

Esperimenti di *teatro aereo*, teorizzato da Azari, si propone di fondere i movimenti degli aerei e la *musica* dei motori.

**1921** Petrolini interpreta testi di Corra e Settimelli. Rappresentazioni futuriste in Brasile e a Praga.

Conosce Benedetta Cappa che diventerà sua moglie e lancia il *Tattilismo* a Parigi.

**1922** Presentazione delle *tavole tattili* a Trieste. Rappresentazione del *Ballo meccanico futurista* di Pannaggi e Paladini.

Con *Il Tamburo di fuoco* inizia l'*involuzione* del teatro di Marinetti.

Esce il 1° numero della rivista *Il Futurismo* e *Der Futurismus* a Berlino.

**1923** Riavvicinamento del Futurismo al fascismo con la pubblicazione del *Manifesto dell'Impero italiano*.

**1924** Primo Congresso nazionale futurista a Milano.



Nuovi manifesti teatrali di Prampolini e Marinetti.

Presentazione a Milano di un balletto di Depero e Casavola.

Esce *La flora futurista*.

Conferenza di M. alla Sorbona su *Il Futurismo mondiale*.

- 1925** Marinetti si trasferisce a Roma. Firma il *Manifesto degli intellettuali fascisti* redatto da Giovanni Gentile.

Il *teatro magnetico* di Prampolini viene presentato a Parigi.

- 1926** L'opera teatrale marinettiana, *Vulcano*, va in scena con la regia di Pirandello.

Marinetti tiene conferenze in Argentina e Brasile, dove sorgono movimenti futuristi.

- 1927** Marinetti inizia a scrivere cronache teatrali per *L'Impero* di Roma.

Va in scena *L'oceano del cuore*.

A Parigi, inizia l'attività il *Teatro della pantomima futurista* (Prampolini).

- 1928** Viaggio in Spagna: a Madrid, Barcellona e San Sebastian le conferenze tenute da Marinetti, secondo la stampa dell'epoca, vengono accolte con molte riserve e scarso entusiasmo. Durante questo viaggio stabilisce rapporti di collaborazione con i principali rappresentanti dell'avanguardia spagnola, in

particolare con gli esponenti del movimento *ultraista*, con Gómez de la Serna e Giménez Caballero.

**1929** Marinetti entra all'Accademia d'Italia.

*Manifesto dell'Aeropittura.*

Concerto di Russolo a Parigi, preceduto da una conferenza di E. Varese.

*Manifesti della cucina e della fotografia* (con Fillia e Tato).

Vanno in scena le sintesi incatenate di *Simultanina*.

**1931** Inchiesta mondiale sulla poesia, promossa da Marinetti per *La gazzetta del popolo*, vi partecipano Valéry, Montale, Ungaretti, Cocteau.

**1932** Esperimento di *Parole in libertà tattilo-tecnico-olfattive*.

Esce il primo numero di *Artecrazia*.

**1933** Manifesto radiofonico *La Radia*.

B. Sanzin teorizza il *teatro sportivo* futurista.

Manifesto *Il Teatro totale per le masse*.

**1935** Marinetti lancia il *Manifesto dell'Estetica futurista della guerra*, che provocherà le reazioni di Walter Benjamin e Luis Aragon.

Parte volontario per l'Etiopia.

- 1938** Prende posizione contro la politica nazista verso l'*arte degenerata*.
- 1939** Entra a far parte della Commissione per l'epurazione libraria.
- 1942** Parte volontario per la Russia.
- 1944** Muore a Bellagio il 2 dicembre.

**IX.**  
**APPENDICI**

**IX.1.**

***COME SI SEDUCONO LE DONNE***

F.T. MARINETTI

FUTURISTA AL FRONTE

COME SI  
SEDUCONO  
LE DONNE

PREFAZIONE di

BRUNO CORRA

e SETTIMELLI

## **Alla granata austriaca**

che, irritata piú di cento precedenti  
per non aver potuto spegnere  
le mie vulcaniche schiiaantaanti  
bombarde di Zagora,  
mi adornó la faccia cosce e gambe  
dei soli tatuaggi degni di noi  
futuristi, barbari civilizzatissimi  
che combattiamo  
per il rinnovamento ingigantimento  
del genio italiano

**F.T. MARINETTI**

*Questo volume vissuto è stato dettato (Settembre 1916) da Marinetti  
prima di tornare al fronte come volontario bombardiere e corretto in  
bozze da Marinetti ferito all'Ospedale Militare di Udine.*

Marinetti intimo

PREFAZIONE

di Bruno Corra e Settimelli



## Linea Parigi-Palermo-Londra ....

### Catanzaro.

Una mattina di settembre, alcuni anni fa, sulla banchina del porto di Palermo noi attendevamo Marinetti. La Grande Compagnia Drammatica che allora dirigevamo stava per mettere in scena una sua audacissima commedia. Marinetti veniva direttamente da Parigi. Doveva arrivare col piroscafo Napoli Palermo. Arrivò, dopo cinquanta ore di viaggio e due notti di quasi insonnia, ilare, fresco e inappuntabile. A Palermo faceva un caldo tropicale: eccezionalissimo, secondo dicevano gli stessi Palermitani. Trascinavamo Marinetti per tutto il giorno attraverso una ridda di facchinaggi intellettuali e fisici sufficienti a demolire la fibra di un autentico antropofago. Direzione delle prove in teatro, discussione con giovani futuristi Palermitani e giornalisti intervistatori, compilazione di annunci, redazione di articoli, visite di personalità e poi infine lancio intensivo ossessionante di manifestini dall'automobile in corsa attraverso la città. Alle due di notte ci disponevamo a rientrare in hôtel. Fu allora che Marinetti ci tese la mano, agile e sorridente, dicendo: "Carissimi, a domattina!" Balzò in una vettura e ci lasciò. Andava da una donna. Evidentemente aveva bisogno di stancarsi ancora un po' perchè il suo organismo sentisse bisogno di riposo! Rientrò alle cinque del mattino. Alle otto lo svegliavamo senza cerimonie per ricominciare insieme la

quotidiana fantasmagoria futurista. Tre giorni dopo, ripartiva diretto a Londra: e da Londra, fulmineamente, ci raggiungeva ancora, per la nuova rappresentazione della sua commedia, a Catanzaro!

### Organismo elettrico.

Aneddoti sulla vitalità *unica* di Marinetti potremmo raccontarne, noi che siamo stati suoi compagni in tanti viaggi e in tante battaglie artistiche, a centinaia. Divertentissimi. Inverosimili. Strabilianti. La stampa quotidiana di tutti i paesi ha rese celebri molte delle memorabili cazzottature con cui egli ha difeso e imposto tra noi ed all'estero, contro i nemici indigeni e stranieri i diritti delle energie artistiche prorompenti dalle giovani generazioni italiane. In Francia, in occasione della messa in iscena del suo "*Roi Bombance*", in brevissimo tempo riesce a mettere a soqquadro tutti gli ambienti artistici parigini, fa parlare di sè tutta la stampa, diventa il *numero* alla moda di tutti i salotti, schiaffeggia pubblicamente e ferisce gravemente in duello un critico e romanziere illustre. In Russia un principe, che ha fama di possedere uno degli organismi più *allenati* all'alcool di tutto l'impero, lo sfida a chi beva più champagne; Marinetti è quasi astemio, ma vuole dimostrare che un italiano è superiore agli altri anche in questo: e accetta. La sfida finisce con la sconfitta decisiva del principe che cade a terra come

fulminato, mentre Marinetti se ne va magnificamente equilibrato sulle proprie gambe. All'inizio della nostra guerra, semplice soldato, marcia e combatte per molti giorni in alta montagna, con i piedi scorticati immersi nel sangue, senza lamentarsi, senza dire niente, per non esser *costretto* a lasciarsi curare. Nella nostra grande offensiva, del Maggio ufficiale bombardiere, ferito alle gambe e alla faccia da una granata austriaca, sta rimarginando le sue ferite con incredibile rapidità: anelante di tornare al fuoco. Fibra adamantina. Organismo elettrico.

Ai bagni.

Un colmo di propagandismo. Marinetti è un fortissimo nuotatore e ama stare in mare per ore ed ore.

A Palermo, in compagnia di Armando Mazza il gigantesco parolibero futurista, si allontanava spesso per dei chilometri dalla spiaggia.

Un po' al largo trova un canotto con un professore di filosofia che annota Hegel.

Marinetti lo riconosce per un suo cronico avversario e gradevolmente riaccende l'antica discussione.

La disputa si accende talmente e il professore è così sbalordito e irritato dalle ragioni dinamitiche del nostro amico

che - spenzolandosi troppo dalla barca - cade pesantemente nel mare.

Il professore scoccante è peso come un piombo e cola a picco, ma Marinetti gli è sopra, lo acciuffa per la epilettica collottola e gli ordina: "Gridate viva il Futurismo e rimarrete a galla! altrimenti tanti saluti ai pesci luminosi della profondità!"

E il professore fu così convertito energicamente al futurismo.

### Al restaurant.

Alcune scuole igieniche insegnano a mangiare poco ma spesso, altre consigliano di mangiare molto ma di rado.

Marinetti afferma con energia che occorre mangiare molto *ma* spesso.

Delizioso conversatore dà sapore alle vivande con la celerità e disinvoltura con cui le mangia.

Una colazione con Marinetti non è affatto un riposo. Si mangia e si discute animatamente.

Qualche volta abbiamo al nostro fianco delle grosse trombe megafoniche con le quali annunciamo al pubblico di quando in quando lo spettacolo futurista più prossimo.

Questo modo di mangiare potrebbe apparire antigienico. Invece la gioia fisica sviluppata da una conversazione tanto allegra e veloce dà allo stomaco delle possibilità digestive incredibili. Marinetti preferisce la cucina italiana semplice e schietta ed ha in orrore le salse, le creme, le purées fatte per gli stomaci finiti.

È perfettamente d'accordo con noi che affermiamo essere il colore parte del sapore della nutrizione e della digeribilità e respinge senza esitare qualsiasi pietanza grigia.

In treno.

Marinetti passa metà della sua vita in treno: corrispondente di guerra e soldato a Tripoli, a Bengasi e nelle trincee bulgare di Adrianopoli, propagandista futurista a Parigi, Bruxelles, Madrid, Mosca, Pietrogrado, Milano, Palermo.

Il suo domicilio non è la Casa Rossa di Milano o l'Excelsior di Roma, è il vagone ed il vagone con molta gente fra la quale - possibilmente c'è la bella donnina.

Quasi tutti coloro che sono costretti a stare molto in treno – musoni e misantropi – seccati dal continuo ruzzolare sulle rotaie cercano un buon posto per riposare e odiano quindi l'affollamento.

Marinetti è il contrario. La sua dimora preferita e futuristicamente viaggiante deve essere secondo lui molto abitata e buon campo per una continua propaganda.

Il nostro amico ha il grande merito di coltivare il senso dell'arte anche nei più lontani da essa. Si incomincia fra noi a discutere, la discussione rapidamente dilaga, e tutto lo scompartimento ben presto si tramuta in un piccolo comizio vivace e bizzarro, nel quale il commerciante, il commesso viaggiatore, l'industriale, l'ingegnere, l'avvocato, danno i loro pareri sulle *Parole in libertà* o sul *Teatro sintetico*.

Noi futuristi teniamo a diffondere la vibrazione futurista al di fuori dell'ambiente letterario.

Si tratta di creare una atmosfera di sensibilità che comprenda tutti. Solo ottenendo questo l'arte potrà vivere splendidamente e prendere un posto eminente nella nostra vita.

Solo così la futura umanità potrà vantare un senso *artistico*, novatore, come oggi può vantare un senso *pratico*.

Bastano poche obiezioni per far accalorare Marinetti. Uomo d'azione passa dalla teoria alla pratica, assai facilmente.

Una grossa valigia si apre sotto la pressione delle sue dita decise e ne escono fuori libri rossi, violetti, gialli, arancioni, candidi, verdi, che vengono regalati o letti al pubblico.

Dagli scompartimenti vicini la gente affluisce ingombrando il corridoio.

Gente ironica, diffidente, sbalordita e giovani entusiasti.

Dopo pochi momenti di forza magnetica affascina gli ascoltatori: Marinetti è un grande declamatore, dalla voce tagliente e dal gesto energico e cesellante.

Le poesie nostre sono spesso dei capolavori, niente di più naturale dunque che anche i maggiormente cotennosi non possano sottrarsi ad una intensa emozione.

Il *tran-tran-tuff-tuff-tuff* del treno si armonizza stupendamente con i nostri lirismi scoppianti e rinnovatori.

Qualche vecchia carcassa, dal fondo, è irriducibile e ci guarda con stupore e con malignità, stando bene in guardia a non farci notare troppo il suo malumore ed è il simbolo della vecchia Italia austriacante, clericale, ruderomane e puzzolente che languisce sordidamente davanti alla nostra ondata irresistibile.

Aneddoto. Appunto una di queste mummie piramidali tra Pisa e Firenze si rivolgeva a Marinetti dopo aver letto i giornali che attaccavano ferocemente Bruno Corra, Settimelli, e Marinetti per i loro drammi sintetici rappresentati la sera prima al *Rossi* di Pisa e diceva – non riconoscendoci – che egli aveva assistito alla rappresentazione e che volentieri si era sbizzarrito di quando in quando a tirare delle patate fradicie contro i futuristi che impertinentemente, diceva lui, si ostinavano alla ribalta.

Marinetti ci fece un leggero segno con l'occhio per consigliarci l'assoluto silenzio in modo che la putreolente

balena potesse continuare nella sua piacevole danza verbale d'idiozie e di falsità. E il grosso cetaceo ringalluzzito dalla nostra attenzione che interpretava – da gauffeur emerito come tutti i passatisti – per benevolenza e curiosità continuava a dirne di tutti i colori e si appellava a noi con voce calda e pastosa: Che ne dicono? Che ne dicono loro che hanno l'aria di persone colte e dabbene? Quel Marinetti andrebbe sì o no messo al manicomio?

Quel gioiello di ragazzo che si chiama Bruno Corra non si meriterebbe un buon sacco di legnate? E a quell'angioletto a quella buona lana del poeta Settimelli non sarebbe sacrosanto applicare una più sacrosanta dose di schiaffi?

*Ciac! Ciaaac!* Marinetti è partito. Due formidabili ceffoni fecero un igienico e rapido massaggio sulla faccia del gigantesco quarantenne.

Un oh! di sorpresa, nessun tentativo di rivolta, tutti balzarono in piedi e Marinetti imperterrito: "Ho consegnato la mia carta da visita a questo signore che sarà per lo meno cavaliere ufficiale! Sono il poeta Marinetti e questi due amici sono i grandi futuristi Bruno Corra ed Emilio Settimelli!"

"Loro?" "I futuristi?" "Che bella combinazione!" "Che simpatico incontro!" "Bravi, bravi! Che artisti di valore!" Queste le voci intorno a noi, mentre confusa borbottante e impaurita la titanica sogliola si affrettava ad uscire dal vagone.



Con le donne.

Crediamo sinceramente che non si possa troppo generalizzare in fatto di donne come del resto in tutti i campi. La vita è vasta, varia, complessa se non nella sua sostanza almeno nei suoi particolari. Però è un fatto che Marinetti ha veramente il fascino del seduttore-tipo. Non l'abbiamo mai veduto *far fiasco*. Ogni bruma nordica, ogni caparbia castità; ogni bizantinismo spirituale soverchiante il calore del sangue, gli desta un mal di pancia insopportabile. Sole e non neve. Roma, Napoli, non Cristiania o Stoccolma! Marinetti è un vero demonio quando ha fiutato la bella preda. Usa l'automobile, non dispregia la vettura pubblica, impugna la sua celebrità mondiale e la sua forza di bel ragazzo robusto e squisito.

La sua corte è sapiente, agile, divertentissima. Motti graziosi, storielle paffute dette con eleganza e con spirito sopraffini, fascino fisico per molte declamazioni e per molti pugni distribuiti a tempo nella faccia del neutralista scocciatore di cui non c'è mai penuria.

Certo che la sua audacia, la sua intraprendenza, il modo di compiere le cose più spinte con grande garbo e disinvoltura gli giovano moltissimo, ma ancora di più gli giova la sua enorme celebrità e la sua figura di lottatore poderoso e bizzarro.

Le sue lotte nella folla e sul palcoscenico l'urto gigantesco con le platee più bestiali lo esaltano specialmente

nella fantasia delle donne che nelle *serate futuriste* ci difendono sempre con grande calore. È per loro uno spettacolo inebriante la vista di due o tre uomini che affrontano gli scherni, le risate, gli insulti, i legumi di tutto un teatro e sono pronti a rispondere con pugni bene assestati, ceffoni a girandola e legnate a ripetizione, alle ostilità di migliaia di individui. Più volte dopo le dimostrazioni interventiste e colluttazioni in piazza gli arrivavano misteriosi messi con lettere profumate seguite da insistenti chiamate al telefono. Evidentemente di belle donne commosse fino alla dedizione fulminea.

### Sul palcoscenico.

Ecco dinnanzi a noi venti, trenta, quaranta serate futuriste. C'è da scegliere largamente: *casi curiosi, frizzi, aneddoti bizzarri!*

Messina. Teatro di legno. Settembre. Caldo, molta gente. Nunzio Nani assiste come un pascià, salutato da applausi appena entra in teatro.

Ecco Marinetti alla ribalta. Incominciano i battibecchi. Marinetti esclama: "Noi siamo per la violenza" ed uno spettatore con tutta ingenuità domanda di fondo: "Scusi, che cosa ne pensa lei della violenza carnale?"

Battuta di spirito? Semplicità? Non è possibile saperlo ma noi risentiamo ancora l'effetto comicissimo di quella voce cauta e discreta.

La *serata* procede sempre con maggior baccano. A un certo punto nelle prime file un ometto piccolo e vivace scaglia il cappello contro Marinetti, poi si precipita sopra un piede del vicino e tenta di slacciargli una scarpa che nella sua intenzione doveva essere gettata contro le nostre facce.

Caso tipico di avarizia e di esaltazione pitocca.

Marinetti è un grande oratore. Un oratore nuovo stile. Semplice, serrato, improvvisatore, polemico. Ecco: un oratore-polemico. Un parlatore che è grande specialmente per la sua disinvoltura, il suo spirito, la sua prontezza quando si tratta di combattere con un pubblico ostile.

Si hanno in Italia dei grandi oratori, ma sono gente ufficiale, usignoli o tenori applauditi e riconosciuti.

Nessuno ha su di sé il vento della tempesta e la possibilità dell'oratore da rivoluzione. Ogni serata futurista è per Marinetti una fiera battaglia col pubblico. Bisogna che si guadagni la sua stima e la sua ammirazione.

Tutto è conteso palmo a palmo.

Bisogna saperlo prendere, saperlo calmare, saperlo dominare.

In questo Marinetti è un grande maestro. Si son visti pubblici ostili, maleducati, nervosi, cambiare a poco a poco

sotto le parole di Marinetti e tramutare l'urlo di disapprovazione in un grido di ammirazione e di plauso.

Eccovi qualche felice motto gettato al pubblico con grande prontezza.

Marinetti legge; di fondo uno spettatore dal palco suona una tromba. Marinetti spiega al pubblico:

“Quell'uomo dà con la tromba il segnale di partenza della sua intelligenza!” Applausi e risate intensissimi.

Marinetti spiega il futurismo.

Dal loggione un uomo volgare e cretino si sporge in avanti ed emette quasi un belato. Marinetti indicandolo: “Ecco una voce di dubbia virilità!” Il grosso fattore se la svigna fra le risate di tutti.

Marinetti legge il Canto dei Reclusi di Paolo Buzzi, uno spettatore alla chiusa, matematicamente caccia un fischio, prolungato, interminabile.

Marinetti con sicurezza:

“La sua testa ha qualche foro, il suo cervello è pieno di vento e ... fischia!”

## Libro vissuto.

È facile comprendere come un uomo così costruito sia in condizioni particolarmente privilegiate per scrivere un libro sulle donne. Pochi uomini possono vantarsi di possedere in questo campo un'esperienza vasta e varia quanto quella di Marinetti. Cosicchè questo libro è *veramente, completamente un libro vissuto*. È questo fatto che ne determina l'enorme valore e l'*assoluta eccezionalità*. Poichè sino ad oggi è sempre accaduto che i libri sulle donne son stati scritti da uomini che non le conoscevano affatto o che erano rimasti massacrati da un unico amore infelice. Weininger informi. Filosofi ripugnanti occhialuti e zizzeruti, tisici, malinconici, nostalgici e senza alcuna energia virile.

Per la prima volta un uomo parla delle donne – dopo averne goduto e non sofferto – Scrive quindi senza rancore con serenità chiaroveggenza e profonda simpatia sulle donne valutandole integralmente. In generale è stato sempre scritto sulle donne da chi ne ha molto sofferto e vuole sfogarsi contro di loro.

## Libro guerresco ed igienico.

Questo libro di Marinetti è decisamente guerresco e non poteva nascere che in un'epoca di guerra. In esso lo spirito politico di Marinetti essenziale nel suo mondo interiore come lo spirito artistico trova il modo di sviluppare gaiamente uno dei suoi concetti futuristi più audaci e più eroici: - la liberazione dall'amore come fenomeno capace di *unicità, eternità e fatalità*. Il combattere i fantasmi romantici che si chiamano *Donna Unica, Amore eterno, Fedeltà*, è un tentativo di liberare la nostra razza latina dalle corrosioni velenose del chiaro di luna e dalla lurida prigione della gelosia. Igiene quindi, secondo l'autore, il rivelare tutto quello che c'è di meccanico, di effimero, di barometrico, di caduco, di brillante e di allegro nelle relazioni tra uomo e donna.

Questo libro che demolisce concetti "sacri" come l'Unicità, l'Eternità, la Fedeltà nell'amore; potrebbe sembrare dovesse essere per forza un libro disperato a fondo pessimista, uno dei soliti fallimenti spirituali, tragici specialmente se hanno attorno i ricami di una ironia e di una allegria falsa e spasmodica. Niente di tutto questo: Marinetti è un ottimista a tutta prova; è un ossevatore, è uno psicologo pieno di gaiezza pur essendo conscio di tutto il dolore umano e carico di esperienza senza illusioni rettoriche. Non ride perchè ignaro della tragicità della vita come ogni buon filosofo campagnolo ed ingenuo, ma

perchè crede igienico aerarlo con un ottimismo artificiale che diventa poi naturale. Il formidabile vortice della sua sanità ed esuberanza vitale lo spinge ad elaborare a masticare queste amare vivande di caducità fino a formarne sostanza di efficacissimo nutrimento. Stomaco formidabile! Assimila l'inevitabile ferocia rinnovatrice e purificatrice guerra, la incomprendione semiguaribile delle folle e finalmente la dolorosa ma liberatrice infedeltà della donna. Egli crede che la nostra razza, destinata ad un prossimo avvenire meraviglioso di assoluta libertà intellettuale, di genialità centuplicata, di dominio industriale e commerciale, di colonizzazione, di espansione debba liberarsi dalla schiavitù della Donna nel senso simbolista e dannunziano.

Potrebbe sembrare, con questo, che il libro di Marinetti che presentiamo al pubblico sia un documento di cinismo e di grossolanità. È invece un libro di salute e di liberazione per la forza e la libertà muliebre. Nessuno più di Marinetti apprezza le donne e noi amici possiamo testimoniare: egli combatte la donna non quale è veramente ma quale prodotto della passionalità egoistica del maschio orientale e della letteratura romantica.

Non contro la donna dunque ma contro il "concetto donna" creato da noi egoisti, gelosi, ossessionati, troppe volte incapaci di considerarla come una cosa importantissima ma non essenziale e sovrastante tutte le altre. Marinetti si accanisce

particolarmente contro il tipo di donna fatale, *snob*, sognatrice, nostalgica stupidamente e culturalmente complicata che riempie e legge i romanzi di D'Annunzio e contro la donna tira-e-molla, ipocrita, bigotta, mezzi abbandoni che legge e riempie i romanzi di Fogazzaro. Con queste pagine si vuole porre nel giusto posto la donna e il fenomeno sessuale in genere. Se il concetto marinettiano potesse propagarsi nel nostro paese di violenti e di appassionati la nostra vita sociale sarebbe liberata da un terribile nemico ostacolatore di ogni ascensione, di ogni novità, di ogni eroismo, fonte di disgregazione e di urti insanabili tra gli uomini che più dovrebbero essere d'accordo per il bene della collettività italiana. L'idea è audace, apparirà bizzarra nella sua semplificazione *ma è piena di forza* ed è svolta con una evidenza sostanziale e di particolari che hanno il più gran fascino della persuasione.

Marinetti riesce a colpire efficacemente l'amore rivelandone la costituzione e narrando le molte avventure che mano a mano sono divenute coscienti e meccaniche. Egli riesce a dimostrare con la più grande evidenza che quasi tutte le donne possono cadere se il seduttore è conscio delle armi offensive che possiede ed ha, beninteso, le qualità del futurista italiano.

**Corra-Settimelli**

*Futuristi*



**La donna e la varietà.**

**I.**

Un libro sull'arte di sedurre le donne, ora?...Sì, ora, nella conflagrazione futurista delle nazioni, nella nostra guerra igienica liberatrice novatrice centuplicatrice io sento il bisogno di dirvi come si seducono le donne.

La guerra dà alla donna il suo vero sapore e il suo vero valore. Questo libro sarebbe stato un anacronismo se fosse apparso prima o dopo la guerra.

Ve lo dimostrerò allegramente.

Le donne si precipiteranno subito in trincea per difendersi dai miei attacchi inevitabili. Questo libro non può, secondo loro, contenere che accuse, condanne e critiche feroci per il sesso delizioso. Lo giudico tale per esperienza prolungata e minuziosa, e provo anzi una specie di spasimo erotico nello stringere la penna che lo glorificherà. Non stringo affatto la penna ma incomincio a dettare questo libro al mio caro e grande amico Bruno Corra che, esperto conoscitore, benchè giovanissimo, della pericolosa materia, sorride. Io detto, camminando, voce dura a scatti, passo incisivo, su e giù per la stanza, le mie numerose sigarette spiralicamente sfumate di ricordi e ritmate dal tinnire dei miei speroni bombardieri. In questo albergo, aspettando di ripartire per il fronte, in treno, nell'odore mordente del grigioverde ricolorato dalla trincea, tra le gomitate dei soldati, io continuerò a dettare questo libro *in velocità* maneggiando brutalmente il meraviglioso corpo elasticissimo di quella donna fatta di cento donne che ognuno

porta con sè alla guerra. Ognuno... un italiano beninteso, completamente virile, libero da ogni pregiudizio nordico, nemico delle biblioteche e intimamente legato al gran pozzo di sensualità che si chiama Mediterraneo. Libro illogico dunque che sarà felice d'essere strappato dalle mani indefinite delle donne brutte, ma piacerà indubbiamente alle mani precise e soavi delle belle.

Belle più o meno. Alludo al misterioso magnetismo animale, non alla bellezza perfetta che toglie ogni attività fascinatrice alla donna.

Voler esser bella vale molto più che qualsiasi splendore fisico. Nella mia vasta esplorazione eroticosentimentale ho sempre ricercato i corpi intelligenti, continuamente armati da un vigilante e mascherato desiderio di piacere. Le donne che trascinano in giro la bellezza cosiddetta *naturale*, sono profondamente ridicole, noiose, e inconcludenti nel piacere. L'intelligenza del corpo non si apprende, nè si acquista. È una specie di volontà-istinto che tutte le belve hanno. Languore preciso dello sguardo, orchestrazione della voce, forza vellutata del passo, modo di adattarsi sedendosi su una poltrona o sui cuscini di un letto e continua correzione del principale e pericoloso difetto fisico. Ogni donna ne ha uno. Sento ribellarsi una giovane ventenne dai ricchi capelli, dai piccoli seni tondi, che mi grida: "io non ho difetti". Avete quello - rispondo io - d'essere perfetta; voi dovete per non nauseare rapidamente il

maschio, far dimenticare l'ammirazione assolutamente antisessuale e antierotica che l'equilibrio delle vostre forme suscita. A venti, a trenta, a quaranta anni l'uomo prova sempre davanti alla bellezza perfetta di una donna, il tedio che dà il museo. Questa è una constatazione personale: non vi sono leggi da stabilire in proposito. Ogni donna è un caso speciale o meglio mille casi speciali e diversissimi, secondo i mille casi diversissimi d'amore che le sono offerti dalla vita. Ogni donna dipende dall'uomo che ama e dall'ambiente nel quale lo ama. Nulla di più modificabile e di meno prevedibile. Una donna si dà a Milano con reticenze, mezzetinte, parentesi e sospensioni e si spalancherebbe invece brutalmente e generosamente, nervi, spirito, corpo allo stesso uomo se si trovasse a Roma. Non voglio con questo lodare le qualità erotiche di Roma, parlo di città in genere. Questo principio molto persuasivo è però cancellato da cento esperienze contrarie.

Una signora parigina del Faubourg Saint-Onoré, che pur non essendo maniaca avrebbe preferito suicidarsi piuttosto che coricarsi in un letto inelegante, fu da me naturalmente sdraiata in più di cinquanta letti assolutamente fetidi di più di cinquanta alberghi ultrafetidi del Quartiere Latino. Non faccio qui l'elogio del mio fascino seduttore: constato semplicemente in questa signora due vite nettamente divise e forse anche un'attitudine della sua sensibilità a distrarsi completamente dall'ambiente nell'amore. *Non tutti gli uomini sanno favorire questa facoltà di*

*distrarsi*. Gli uomini, infatti, si dividono in due specie: quelli che sentono istintivamente la donna, la influenzano magneticamente, la prendono con facilità e la capiscono, e quelli che la sentono poco, la influenzano mediocrementemente e non la capiscono quasi mai. Più della metà dei maschi italiani hanno la forza che seduce e capisce il bel sesso. In Spagna ed in Francia essa è molto meno sviluppata che da noi. In Russia ed in Inghilterra quasi non esiste. Questa forza è direttamente aumentata dal sole ed ha per nemici feroci la nebbia e l'alcool. L'uomo che si sforza di accendere mediante l'alcool un sole artificiale nel grigiore delle città nordiche, si costruisce molto facilmente una donna artificiale nella sua sensibilità. La fiducia nella fedeltà della donna è un prodotto di un'atmosfera senza calore e senza colore. Questa fiducia liquefa sotto il sole della Sicilia. In Oriente l'infedeltà femminile essendo considerata una fatalità indiscussa, il maschio prepotente ha istituito come correttivo l'eunuco. La donna nel nord è liberissima, anzitutto perché l'uomo crede fermamente nella continuità e nella solidità spirituale della donna, inoltre perché l'apprezza poco fisicamente e la ignora come essere tipicamente istintivo, elementare, atmosferico, barometrico. In un salotto ultraintellettuale di Mosca vidi apparire ad un tratto due meravigliose donne seguite dai loro mariti inesistenti, pallidi gracili, occhi tremanti dietro il lorgnon, mani incapaci di presa, voce acidula di capretti spaventati da un bombardamento: due

poeti decadenti. Fui presentato subito alla più bella delle due elegantissime mogli seminude che non sapevano una parola di francese nè di italiano. Mentre il padrone di casa mi traduceva le chiacchiere distratte di una bella donna sul valore letterario di un poeta russo e sulle meraviglie dell'Italia, il suo corpo intelligentissimo conversava animatamente col mio corpo. Dialogo pieno di espressione e sincerità. La barbetta rossastra, il lorgnon e la vocerella zoppicante del marito incominciarono a sgranare una litania di suoni fastidiosi che erano dei versi e rassomigliavano al piagnisteo d'un mendicante e quello più tipico di un vecchio pederasta abbandonato dall'amico sulla porta di una casa di prostituzione. Quel rosicchiar d'insetto tacque. Atmosfera umida, calda, elettrica di foresta tropicale. Peso dolcissimo dei bei corpi femminili fra le stoffe docili nel fogliame dei ventagli lenti e sulle molle compiacenti. Profumi e gioielli di Rue de la Paix accentuavano gli odori tondi e le fughe spiraliche delle voci femminili. Feci tuonare il *Bombardamento di Adrianopoli* con la voce, i gesti ed i passi di un colonizzatore. Grande successo fisiologico, fusione completa con l'epidermide delle signore. Fui costretto a sedermi fra le mogli dei due poeti. Questi, entusiasti come due foglie al vento. Data la mia incomprensione della lingua, poltrone, quadri, donna, uomini, velluti, gioielli e sete, tutto era minerale, vegetale e animale. Nella sala vicina si beveva molto. Polifonia di cristalli, tappi, voci, schiume, risate bionde. Brontolio d'uragano in un

pianoforte lontano. I due poeti seduti estaticamente davanti a me incominciarono una gara di madrigali in mio onore, che componevano scribacchiando a matita sui carnets delle loro signore. I miei gomiti ormai prendevano contatto con la bella di destra e con quella di sinistra. Precisione meccanica e condivisa. Il padrone di casa preoccupato sempre più di perfezionare il suo ambiente ultraafricano, si divertiva con monotonia a spegnere e a riaccendere la luce elettrica per imitare il lampeggio di un temporale. Ad ogni oscurità io prendevo alternativamente la bocca di una delle due donne che si avviticchiava con emulazione crescente. Davanti a me uno dei mariti cercava penosamente con la matita una rima cretina in fondo al suo mare abituale di alcool. L'altro aveva già compiuto il madrigale e me lo leggeva, respirando affannosamente col lorgnon, preoccupato della sensibilissima armonia dei suoi versi. Una lettrice superficiale mi dirà con irritazione che quelle due signore altro non erano che due prostitute. Rispondo che dalla prostituta di strada alla donna più onesta cioè più lealmente legata all'amore di un uomo, vi sono innumerevoli sfumature di lealtà generosa nel mercantilismo e di tradimenti più o meno mercantili nel disinteresse appassionato. Quelle due signore non erano prostitute. Ne conobbi una molto intimamente e trovai in lei una doppia vita di frenetica sensuale tutta capricci, desiderio di nuovo, passione per l'uomo celebre, capace di abbandonarsi su un divano in un giorno di pioggia ad

un uomo desiderante, e - capace anche di condurre la sua famiglia e l'educazione dei suoi bambini con una regolarità da officina. Cambiava veramente di sensibilità nell'uscire di casa. Suo marito, forse, le era piaciuto molti anni prima. Probabilmente aveva per lei dei riguardi spirituali che soddisfacevano quotidianamente il suo amor proprio: raggiungerla a letto per leggerle dei versi, subito dopo il parto cerebrale, come si offre un marron glacé a una pantera. Forse anche discuteva a letto con lei dell'immortalità dell'anima. Una donna lussuriosa ha bisogno di tanto in tanto di essere presa per un filosofo tedesco. La mia amica aveva la fissazione di avere una grande anima incompresa e ribelle. A quale libertà maggiore aspirasse non so. Poteva quando voleva prendere il treno per venire a passare un pomeriggio con me a Parigi. Pianse tutta una sera pensando ad una sua amica di infanzia morta tifica a San Remo. Portò con sé il mio *Mafarka il futurista* in viaggio per l'Egitto, ma dopo essersi fatto tradurre in russo le brutalità africane del primo capitolo, buttò solennemente sdegnata il mio libro nel Mediterraneo e mi scrisse una letteraccia piena di insulti e di disprezzo, nella quale il mio traduttore scoprì in un angolo quasi invisibile queste parole: *Ja lubli vas- io ti amo*.

Non traggio da tutto ciò delle leggi. È indiscutibile però che l'essenza della donna contiene, non soltanto morbose curiosità infantili, incapacità di attenzione, orrore della



monotonia, vanità continua, paura-coraggio dei timidi, ma specialmente un bisogno indistruttibile di tradimento. La sua inferiorità muscolare l'ha trasformata in una belva semi-addomesticata che sogna affettuosamente di tradire il maschio adorato sì, ma odiato perchè costruttore della gabbia società. Necessità dunque per il maschio di sviluppare in sé le forze e il tono del domatore. Non voglio essere frainteso. Io non disapprovo nè critico. Le donne sono quello che sono. Cioè la parte migliore dell'umanità; perchè più elastica, più malleabile, più spiritosa, più sensibile, meno programmatica, più improvvisatrice, la parte insomma meno tedesca. Un uomo seducente, forte, libero, bello e geniale ha sempre qualche cosa di professionale e di teutonico, davanti alla improvvisazione dei sentimenti e di sensualità che costituiscono una bella donna. Riconosco perfettamente tutte le qualità morali della donna. Vi sono donne stupefacenti d'ingegno, di lealtà, di generosità, di abnegazione, di affetto squisito, di slancio eroico, ma tutte queste virtù sono profondamente sessuali. Cioè legate all'attività perenne del fuoco centrale preoccupato di conservare la specie.

La donna ama la varietà e la guerra come eccitatori principali. La donna che non varia di maschio imbruttisce anzitempo, distrugge la sua potenza magnetica sessuale e contribuisce a deteriorare la razza. È vero d'altra parte che sopra questo fondo originario di audacia e di guerra, la società

ha costruito dei nuovi impulsi, dei nuovi bisogni divenuti di generazione in generazione sempre più istintivi: fra questi, importantissimo, il pudore. Il desiderio del maschio essendo in gran parte fatto di curiosità esploratrice, una donna che si denuda facilmente ha scarso valore di seduzione. Ed è per questo che la donna tende a farsi riconquistare dall'uomo amato. Vi sono degli amori che si prolungano ardentissimi per molti anni, quando l'uomo e la donna, di comune accordo, quasi istintivo, provocano tra di loro artificialmente la varietà e la guerra eccitatrici. È questione di volontà, di intelligenza vigile e di forza virile. Ma sono casi eccezionali; e qui entriamo nei rapporti misteriosissimi che corrono tra l'abitudine e l'amore.

Non parlo della convivenza ma dell'abitudine dei due desideri che si cercano e si riconoscono. La convivenza è sempre nociva poichè distrugge quel bisogno di pericolo, di agguato, di lotta o di incertezza che è favorevole al maschio specialmente e anche alla femmina. L'incompatibilità tra l'amore e la convivenza non era molto sentita dai nostri avi, poichè essi non avevano come noi le infinite minuziose preoccupazioni estetiche create dal senso diffuso del confort e della pulizia. È difficile oggi continuare ad amare una donna vivendo nella stessa casa e dormendo nello stesso letto. Il raffinamento della civiltà, mentre da una parte ha reso impossibile per un uomo l'amare una donna puramente

istintiva, naturale, senza pudore, che si dà a molti, ha reso d'altra parte impossibile l'amare una donna che si sveglia regolarmente ogni sera per lui soltanto. Dunque, bisogno di varietà dosata e senso elasticissimo del pudore nella donna moderna. Sulle spiagge nordiche gli uomini e le donne seminudi prendono il bagno assieme. Rammento che viaggiando in automobile sui confini dell'Ungheria e della Transilvania sotto una pioggia dirotta, ebbi il piacere di valutare esteticamente il basso ventre e le cosce di centinaia di contadine che si recavano a messa con le gonne sfarzose ripiegate intorno alla vita e rialzate sulla testa per non inzaccherare che la fodera. Durante una panne ho potuto assistere alla lenta toilette distratta di una ragazza che si pettinava alla finestra, i seni liberi, nuda sino al ventre. Evidentemente il pudore della donna non è sempre necessario per il desiderio del maschio. Dovunque, in tutti i climi però, la persuasione di essere molto bella distrugge il pudore della donna. Vi sono donne che si denudano facilmente ma che non pronunciarebbero mai una parola semioscena. Altre diventano impudiche istantaneamente per reazione ad un amante pudico...

La donna in genere odia il linguaggio spudorato dell'uomo quando questo non è espressione diretta del desiderio. Gli uomini *sboccati* hanno quasi sempre poca fortuna. Invece il maschio che precisa elegantemente il suo desiderio nel

parlare, distrugge meccanicamente le principali trincee del pudore e si pone in un'eccellente posizione per dare l'assalto decisivo. Deve evitare perciò tutto il frasario spiritualista nel quale molto volentieri la donna si avviluppa compiacendosi di ritardare la vittoria del maschio e di vederlo affondare negli inestricabilil pantani verbali: "amore puro, fedeltà eterna, anime sorelle, nessuno mi ha compresa!...non posso render felice!... tutti gli uomini parlano così!... a quante donne avete ripetuto queste parole?"

**La donna e la strategia.**

2.

Eccellente terreno di conversazione per un uomo ardito e intuitivo è l'elogio sfacciato, senza mezzi termini, del corpo della donna e della sua eleganza. Insistere su questa come un critico passatista insisterebbe su un Canto di Dante. Considerarla come il prodotto personalissimo della sua intelligenza e arrampicarsi così sino all'esaltazione entusiastica del suo spirito e della sua intelligenza profonda specialmente se è un'oca perfetta. Parlare di tutte le cose meravigliose che avrebbe potuto fare se fosse stata favorita dal destino. Accusare sempre il destino come il nemico crudele di ogni cosa bella e geniale, in modo che la donna cadendo, creda realmente di compiere per la prima volta un grande atto nobile e generoso. Tutto ciò esige calore, calore, calore, calore. Tutto ciò esige varietà continua di gesti e di voce. A quando a quando una lieve sfumatura di tristezza negli occhi, subito cancellata da un sorriso di felicità e di gratitudine. Alludere, ma non troppo, a un amore disgraziato ma non tradito per una donna lontana strappata dal destino. Guardarsi bene dal farsi consolare, pur svegliando nella donna il desiderio vanitoso di far soffrire e di dominare un uomo forte ma molto sensibile.

Se la luce è favorevole, se il divano sul quale è seduta la donna si presta a un approccio graduato, avvicinarsi lentissimamente in modo che la donna cominci a interessarsi intensamente all'attacco. Questo investimento graduale, lentissimo ma ininterrotto è di sicuro effetto sui centri sessuali

femminili. Scegliere a fiuto il ricordo di un'avventura vittoriosa ed evocarla rapidamente senza darci importanza mentre le mani entrano sapientemente in azione. Saranno innanzitutto mani distratte leggere, come distaccate dal corpo, mani che si divertono alla piega delle stoffe alla mollezza dei velluti e si avanzano lungo i fianchi della donna. Siamo giunti al momento decisivo nel quale occorre la più vigile intuizione. Se la donna è già turbata dall'impeto del vostro desiderio vi consiglio di tentare una veloce e leggera carezza sulla curva dei seni. Se l'abito o la vestaglia si presta, insinuate una mano agilmente e toccate dolcemente, quasi con terrore religioso non guardando mai in faccia la donna che potrà fingere davanti a sè stessa di non avere nulla sentito nè visto. Poi languidamente avvicinate la vostra bocca al suo collo manifestando il vostro desiderio con lievi sospiri affannosi. Parlatele allora fra i capelli, dietro di lei, liricamente, con larghe ondate di immagini inattese, con propositi eroici e pieni di una calma generosa, glorificate i vostri più piccoli meriti, dichiarando ripetutamente che lei, lei sola è degna di tutto l'amore. La vostra voce sia commossa e in tono minore. Fate che, parlandole sempre sul collo, dietro di lei, ella possa guardare nel vuoto, in una bella posa di statua sepolcrale. Se la donna non si ribella baciatala sul collo, con cautela, vicino all'orecchio, meglio ancora nell'orecchio. Se per caso si ribella violentemente, date subito un balzo alla conversazione per distrarla e farle dimenticare l'offesa. Poi

riprendete un tentativo di carezza ai seni. Questi saranno allora probabilmente più inquieti e più accesi di prima. Se la mano sarà abile la donna non saprà nè potrà più difenderli. Lascerà fare mormorando: "tutti uguali, voialtri uomini!... volete sempre la stessa cosa, il corpo, null'altro che il corpo!"... Bisogna allora con una mano continuare ad insistere, esasperare, perfezionare il piacere; mentre l'altra si impadronirà delle sue mani. Può accadere che la donna si distacchi e dica con un tono secco e scherzoso: "Giù le mani, signore!" Occorre allora cambiar tattica e rispondere al suo contrattacco. Cioè prenderle energicamente, con mani delicate e forti, il capo, rovesciarglielo all'indietro e imporre alla sua bocca un bacio autoritario, prolungato, profondo, che le tolga un poco il respiro. Se il divano è propizio la donna è vostra. Questa ultima strategia mi è riuscita in modo perfetto una diecina di volte con tipi diversissimi. Si può essere respinti. Bisogna per vincere disporre di certe forze. Per esempio una bella bocca attraente, degli occhi mutevoli ed espressivi, voce insinuante, corpo abbastanza snello, muscoli, ma non troppi, una certa eleganza, un gesto che naturalmente scolpisce il corpo della donna nell'aria e lo accarezza prima di accarezzarlo. Una grande celebrità può rimpiazzare molte di queste qualità. La calvizie è un piccolo difetto, o quasi una qualità quando la fronte brilla d'ingegno. La pancia è un ostacolo insormontabile negli attacchi frontali.



Molti subiscono degli scacchi in simili battaglie per ignoranza topografica: non si dà un assalto nelle ore del mattino o in una stanza troppo bianca. Le poltrone e i divani a tinta unica sono pessimi. Pessimo lo stile quattrocento. Mediocre lo stile impero. Favorevolissimo lo stile orientale: tappeti persiani, divani arabi bassissimi con disordine di cuscini variopinti, sotto lampade multifumate e flebili. Quest'ultimo ambiente ha però l'inconveniente di non ammettere le porte chiuse e di favorire con la continuità dei tappeti la curiosità dei domestici e la conseguente paura di essere sorpresi e interrotti. Necessità dunque di corrompere la cameriera o di esasperare nella donna l'amore del pericolo. Se ciò non riesce, provocate astutamente nella donna il bisogno di allontanare i domestici dalla casa.

Bisogna in genere che la donna non si accorga della nostra preparazione astuta. Avviene però talvolta che constatando ad un tratto la perfezione del vostro piano strategico, si smarrisca, si scoraggi e accetti la vostra vittoria come una deliziosa fatalità che assolve ogni rimorso.

Facevo la corte alcuni anni fa ad una bella ed elegante signora polacca, che non era quasi mai possibile trovare sola in casa. Le sferrai due assalti sapientissimi a distanza di mesi l'uno dall'altro. Nel primo e nel secondo giunsi sull'orlo della vittoria ottenendo quasi tutto; cioè, dopo il bacio, lungamente preparato e fulmineamente imposto, la bella trovò la forza di svincolarsi,

di scattare in piedi e di premere il bottone elettrico. Apparizione della cameriera con un mezzo sorriso ironico nelle nari palpitanti di bella brulla trasteverina: "Maria!... porta subito il thè!..." - Lo bevo, dichiaro solennemente che i romanzi di Romain Rolland sono cretini, quattro chiacchiere agrodolci e me ne vado.

Due mesi dopo apprendo che la mia bella amica sarà sola in casa tutto il pomeriggio. Aspetto in carrozza in agguato davanti alla porta. Colgo al volo la cameriera che rientrava, la seguo, le parlo, la pago, e mi faccio annnunciare. Dopo un violentissimo bombardamento di frasi infuocate, lancio risolutamente le fanterie delle mani. Questa volta però l'assalto finale avviene a qualche metro dal bottone elettrico. Alla minaccia del bacio ormai divenuto inevitabile i suoi occhi languidi e ridenti sotto di me si volgono spiritosamente verso il campanello liberatore. "Siete divinamente vile!" mormoro, e la bacio. Un balzo, si svincola e si precipita per suonare. Io, immobile, l'aria scoraggiata, con una punta d'ironia negli occhi. - Driiiiiiiin - La cameriera non viene - Driiiiiiiin - Smisurato stupore della bella. - Sarà uscita! Per una commissione - Non è possibile!... Vado a vedere - vengo anch'io - No, restate qui. - Esce. La seguo. - Sarà in cucina! - Impossibile, non è sorda! In camera da letto! Non entrate! Sì! No! Perché? No! Mi piaci!... Ti voglio bene... Non pensare a nulla! Deliziosa, divina la tua bocca!... - No! no - Perché? È una pazzia! Non voglio - Dolce,

dolce, dolce amore mio!... - (Flauti, clarini, gorgoglio del sangue felice, allegria dei nervi e dei muscoli tutti a mensa come degli ufficiali nella casa sicura come un forte quando le sentinelle vigilano sotto la luna...) - Cattivo, hai tutto preparato! Cacerò via Maria! - Negli occhi la bella polacca aveva una brillante ammirazione per il mio genio strategico.

**La donna e la guerra.**

3.

La terra, il mare, il cielo e la donna esigevano la guerra come complemento naturale. Parlo della conflagrazione, poiché le guerre precedenti non furono che abbozzi di guerra. Tutti i tramonti insanguinati simboleggiavano, invocavano, profetizzavano le attuali battaglie. Cosa mai cercava sull'arco dell'orizzonte marino il mio sguardo di collegiale dodicenne quando accompagnavo mia madre nelle passeggiate crepuscolari sulla spiaggia di Alessandria d'Egitto? Cosa mai spiava se non una squadra bombardante? Molti anni dopo il Molo Giano vibrava sotto i miei piedi di studente per i continui scoppi di porpora che i nuvoloni esplosi come polveriere lanciavano allo zenit ogni sera. I flauti e i violini del vento non consolavano certo i boschi che aspettavano ansiosamente la ruvida strigliata delle artiglierie. La concava placidità delle notti stellate mi diede raramente delle torture mistiche, ma quasi sempre l'orrore e lo schifo per il vuoto e per il silenzio che bisognava un giorno o l'altro ad ogni costo riempire ed uccidere con fragori massicci e quadrati. Gli uragani, le tempeste, le valanghe, i cicloni erano lo sforzo della conflagrazione che voleva nascere scoppiando nel mondo. Il tuono era la prova generale, il desiderio rombante e il collaudo dei grossi calibri futuri.

Le costellazioni erano dei piani-abbozzi di bombardamenti notturni. Le forme aggressive delle alte montagne hanno finalmente oggi ragione d'essere, tutte

rivestite dalle fitte traiettorie, dai sibili e da rombi curvi delle cannonate.

I fiumi, trincee naturali, hanno oggi una vita logica. Interrompono la forza del nemico e vuotano i campi di battaglia di tutti i cadaveri che trascinano al mare. Quel prato, verde e muto fra le sue quattro pareti di salici e di faggi, (nel quale io aspettai e conobbi due anni fa la bocca di una americana, saporita e sapiente flirteuse, priva di ogni passatismo nostalgico) chiuse comodamente le nostre carezze e i nostri baci ma rimase insoddisfatto e incompleto!... Miss Macry si lasciava obliosamente aprire la camicetta, ridendo felice di sentirsi lodare le belle spalle ed i seni spiritosi, che prolungavano vibrando la risata bianca dei denti e delle stoffe leggere. Fra le paure azzurre che il crepuscolo accumulava intorno a noi, io, senza amore, esasperavo sotto le belle braccia l'allegria e lo spasimo del corpo seminudo, ma i miei sguardi non la vedevano. Fissi sugli alberi violetti, i miei occhi cercavano, invocavano la piccola geometria nera di una mitragliatrice con le sue pazze orchidee candide e feroci, profumate di fuoco veloce. Ne parlai alla bella americana che mi disse: "Une mitrailleuse? Pourquoi faire? Pour me tuer? – No! Risposi, per completare la bellezza del prato e intensificare il sapore della tua bocca!...

- Je ne comprend pas.

- Non mi comprendi precisamente perché non c'è qui una mitragliatrice. Tu sei come un Luigi dimenticato sul tappeto verde di una tavola da gioco senza giocatori e senza croupiers! I tuoi brillanti e le tue perle sono innocue esplosioni di luce! La guerra, la guerra! Tu devi adornare la tua bellezza di guerra! Questa volta stellata simboleggia milioni di shrapnels scoppiati!

- Je ne comprend pas.

- Non mi comprendi perchè sei incompleta, come tutta la natura affamata di guerra. La vecchia poesia altro non fu che una lunga, esasperata, spasmodica fame di ferro e fuoco che torturava la terra. I languidi fiumi imploravano i ponti di barche, di botti, di travi, venti volte gettati, distrutti e ricostruiti sotto il toc-toc-toc a ventaglio delle mitragliatrici.

La vasta guerra è venuta per terminare con tre corazzate oblique, sventrate e colanti, quell'abbozzo di guerra incominciato dal sole al tramonto venti secoli fa, e continuato ogni giorno con tre nuvole sanguigne e un promontorio nero che sventra il cielo bianco... Per tutti gli uomini dai 35 ai 50 anni la guerra è una seconda giovinezza. Militarizzazione dei muscoli e dei nervi logorati dalla vita. L'uniforme ingabbia le viltà fisiologiche. Tutto ciò è vero, ma si trascina involontariamente in un tono professorale. Temo di esagerare, il mio amico Corra, che scrive sotto dettatura, mi disapprova tacitamente. Lo saluto e me ne vado a domandar consiglio alla

carne rosea di una amica olandese, sensuale, pronta a liquefarsi in tenerezze squisite, intelligentissima, che conosce molto la società di Londra, di Berlino, ha trenta anni, delle mani divine, ma troppi postiches.

Nella stanza d'albergo, banalissima, dopo averla presa, baciata, rovesciata, senza svestirsi, al tinnire dei miei speroni di bombardiere, pongo la questione.

- Ti ho presa, stretta rapidamente come un cameriere sprema un limone sui molti vermouth già pronti di un bar affollato. Non offenderti. Sono un bar affollato di molti desideri-problemi che ti sarà facile risolvere. Rispondi! Perché mi ami?...

- Perché dal giorno che ti conobbi, io mi sento in Italia come in casa mia. Mi sento identica alla mia sorte. Io credo che una volta la donna si affezionava all'uomo. Oggi la donna si affeziona alle idee dell'uomo. È naturale che io tradisca mio marito per rimanere fedele alle mie idee che sono incarnate da te. Tu sei le mie idee, la mia intelligenza, la mia ragione d'essere!... Ti amo perché sei italiano!

- Cosa distingue un italiano da un nordico in genere?

- L'uomo latino...

- Lascia stare il latino. Non sono latino. Sono italiano, cioè molto diverso da uno spagnuolo o da un francese.

- La prima impressione che una donna nordica prova davanti ad un italiano è l'impossibilità di turlupinarlo e di



sottometterlo. Lo sente sempre pronto a fiutare e sventare l'inganno.

- Bene. Infatti Conrad deve avere avuta la stessa impressione davanti a Cadorna.

- L'italiano è inoltre sempre nella realtà. Gli uomini nordici sono più o meno dei sognatori e offrono perciò sempre dei punti deboli agli agguati, alle menzogne di una donna.

- Pessimi generali, dunque!

- Figurati, una mia amica di Copenaghen s'innamorò di un giovane ufficiale berlinese. È una pazzarella, ne ha fatto di tutti i colori. Il giorno del primo rendez-vous, il berlinese le annuncia pomposamente che aveva affittato un quartierino d'amore per la durata di cinque anni!!!... Voialtri non pensate mai al domani, sempre all'attimo, improvvisatori, in tutto.

- Mi rimproveri l'improvvisazione erotica di poco fa? Il rumore dei miei speroni ti ha forse disturbata nel piacere?

- Anzi, originalissimo. Mi piaci così, sempre pieno di guerra... Tu hai la "bosse" della guerra?

- La donna senza la guerra è una rivoltella scarica. La guerra dà il suo vero sapore al corpo della donna come dà la sua vera bellezza alle montagne, ai fiumi, ai boschi. Per la prima volta ho amato le montagne del Trentino perché erano ricciute di fiumi di granate e avevano finalmente riacquistato la loro anima essenziale che è l'artiglieria. Le vallate non hanno altro scopo che quello di megafonare al cielo le cannonate. Una bella

donna non può avere altro amante che un soldato armato in tutti i modi che viene dal fronte e sta per ripartire. I gambali, gli speroni e la bandoliera sono essenziali all'amore. La giacchetta, il frack, lo smocking e lo stoffelius sono fatti per la sedia e la poltrona, evocano la biblioteca, lo sverginemento lento dei libri intonsi, la lampada a abat-jour verde, l'alito fetido dei moralisti, dei professori, dei critici, dei filosofi e dei pedanti. Sono questi infatti i mariti che io incorono sistematicamente: tutti i nemici della divina velocità. A proposito, cosa pensi delle velocità nell'amore?

- Tu consideri le donne come delle stazioni ferroviarie.

- Talvolta non sono che dei tunnels!... Questione di abitudine. Bisogna intensificare gli anni in giorni, in attimi, per godere una donna in velocità. Io trovo che la nostra nuova religione futurista della velocità, collaborando con la guerra, trasforma radicalmente l'uomo. Si cominciò col ricolorare i prati e i pendii dei monti cogli avvisi multicolori, delle nuove industrie. Si sventrarono le montagne coi trafori spiralici. Oggi si decapitano con delle mine colossali. Si modifica il corso dei fiumi. Si distrugge il senso romantico della solitudine a forza di strade. Si annullano le mulattiere pazienti e lunghissime a zig-zag con le linee rette volanti degli aeroplani. Si riassume dall'alto con uno solo sguardo tutto un orizzonte bollente di fiumi irto e segato di scoppi.

Bisogna dunque velocizzare e sintetizzare anche l'amore!...

- Amami pure guerrescamente e sinteticamente. Mi piace.

- Credi tu che una donna rimanga più facilmente fedele ad un amante sintetico e veloce?

- Bando alla fedeltà! La fedeltà è necessariamente analitica, nostalgica, culturale, tedesca. Ti regalerò un portafogli con tre simboli ricamati. Uno stantuffo, una ruota, un cannone...

**Manuale del perfetto seduttore.**

4.

Non potendo ritornare al fronte perché il mio casellario penale portava la macchia del mio romanzo "*Mafarka il futurista*" sequestrato e condannato, e i carabinieri di Milano, ricordando i miei pugilati interventisti, mi dichiaravano dedito alla rissa, pensai di aspettare amnistia e nomina di sottotenente facendo dei bagni salubri a Viareggio.

Sale, sole, iodio, bromo. E su tutto, il vasto e vibrante desiderio di siluramenti e di collisioni erotiche fulminee. L'idea del matrimonio svaniva all'orizzonte come un veliero troppo lento e antiquato. Invitavo ogni mattina una delle tante signorine in pattino. Appena giunti fuori dalla portata degli sguardi, la collaborazione attiva del sole, due corpi felici di essere seminudi, due bei seni attenti come scolari davanti al maestro che pone il problema, fragilità dei bottoni, mani erranti, un bacio, 2, 3, 5, saporitamente come si mangia dei frutti di mare. Le nari inebriate, il Mediterraneo piccolo, tiepido, profumato e intimo come una tinozza, tuffi, scherzi, risate, spruzzi, flic-flac e sciacquo. Tutto avveniva naturalmente, tutto ciò che non esige il letto. Quando sono nudo divento filosofo. Composi così sperimentalmente un compendio di massime morali piene d'indulgenza, prive di acredine e molto istruttive.

1° La donna s'innamora del volontario forte e coraggioso che parte per il fronte, ma lo tradisce col primo venuto, *acerbo, riformato, o vecchio*, se questi sa scegliere il tempo opportuno.

2° Il tempo è sempre opportuno perchè il fidanzato o il marito è trattenuto militarmente lontano.

3° La pioggia che contraria gli attacchi al fronte, favorisce invece sempre la penetrazione del primo venuto nei nervi femminili sulla spiaggia.

4° Tutte le donne adultere mentiscono quando dichiarano al proprio amante che non si danno mai o quasi mai al marito. La guerra prova che la donna ha bisogno dell'amplesso quotidiano.

5° Se la donna è a fondo vile, tradisce volentieri l'amante o il marito che si batte al fronte per simpatizzare con colui che non si batte, e per vendicarsi della sua inferiorità di neutrale.

6° La donna preferisce un asinello vivo a un bel cavallo morituro.

7° Se la donna ha un fondo coraggioso e battagliero, tradisce per sfogare la rabbia di non essere al fronte e si conduce così almeno il gioco infantile della trincea sfondata.

8° Un fondo letterario di retorica simulatrice si sviluppa nella donna con la guerra. Quasi ogni donna scrive tre lettere d'amore altrettanto ardenti a tre uomini diversi dei quali uno combatte, gli altri due imboscati o riformati.

9° Il combattente deve preferire una bottiglia di vino a qualsiasi lettera innamorata.

10° La donna in tempo di guerra preferisce il cinquantenne al ventenne poiché questi ha preferito le rosse,

ruvide e decisive carezze della morte alle sue, mentre l'altro si presta ad essere rammollito, demolito e vuotato sapientemente con tutta calma e a suo maggior decoro.

11° La guerra creando in tutto e in tutti il senso del provvisorio, dell'instabile e del perituro, distrugge nella donna il pudore, la parola data e la invita al rinnovamento del cuore e dei sensi.

12° La guerra, avendo per scopo un aumento di un territorio, il sesso della donna diventa imperialista, espansionista e colonizzatore. Il male è che, mancando i bei territori, esso conquista i deserti, paludi, ospedali, cimiteri, mummie, cadaveri, vecchie medaglie e diventa numismatico.

13° Ogni combattente deve, per bilanciare il tradimento inevitabile, imbastire almeno sei relazioni epistolari, preparandosi così un ritorno dolce e variato dopo la vittoria.

14° Una signorina che si rispetta ha perlomeno tre fidanzati in tempo di guerra.

15° Matematicamente ogni marito, che sia tradito e fiducioso nell'onestà della moglie, istintivamente odia e disprezza colui che ne è *stato* l'amante, ama e stima colui che ne è l'amante, adora e ammira colui che *sarà* l'amante.

16° Date tutte queste verità assolute, constatate statisticamente, sarà vietato per sempre alla donna di parlare di vita interna, di fedeltà assoluta, di anime sorelle, di amori eterni senza contatti fisici, d'ideale raggiunto...ecc.

17° La donna nuda è leale. La donna vestita è sempre un po' falsa. La carne della donna è sempre buona. Lo spirito della donna tende alla cattiveria e alla perfidia.

18° Ogni seduttore deve svestirsi e rivestirsi con la massima velocità. Ogni seduttore non deve mai farsi vedere in camicia.

19° Ogni seduttore calvo deve mettersi prima il colletto che le calze.

20° Per capire bene la conversazione di una donna bella, bisogna ascoltarla col naso.

21° Per contemplare la sua anima bisogna guardare coll'orecchio l'arabesco fonico della sua voce.

22° Il cervello è un motore aggiunto e inadatto al chassis della donna che ha per motore naturale l'utero. Il cervello sforza, sfascia e deforma la donna che lo porta.

A questo punto il grande amico Bruno Corra si strappa un ciuffo di capelli dorati, e urla: - Ma ci sono delle eccezioni, perdio! Finiscila con la tua mania di generalizzare!...

Gli rispondo che forse non vi è di eccezionale che il mio irresistibile fascino di futurista.



**La donna e la velocità - pericolo.**

5.

La velocità turba ed esalta tutti gli esseri vivi, sviluppa in loro la curiosità esploratrice, lo spirito d'avventura e, smisuratamente, la vanità. Correre significa disprezzare chi va lentamente. La persona sdraiata in un'automobile rapida, si felicità di dominare e sorpassare coloro che sono condannati ad essere presto vinti dalla stanchezza delle gambe e dalla lunghezza del tempo occorrente per fare pochi chilometri. La donna, per le sue secolari abitudini casalinghe, doveva fatalmente trovare nelle grandi velocità automobilistiche un afrodisiaco violentissimo. Semisdraiata, sotto una coperta, e premuta da un corpo maschile, essa si sente scivolare irresistibilmente come in un letto impazzito giù giù in fondo al gorgo dell'orizzonte. Il vento che rumoreggia nelle sue orecchie come in due conchiglie marine, imprime nel suo cervello stordito il ritmo stesso dell'infinito, del continuo e dell'eterno. Il vento moltiplica i suoi tentacoli per palparla, scolpirla, cesellarla, svestirla e possederla totalmente. Qualsiasi abito si trasforma in un costume da bagno. Le stoffe diventano vive a forza di inquietudine, il tatto impreciso. Ed ecco le mani erranti della donna fondersi distrattamente con le mani dei due primi venuti, uno a destra e l'altro a sinistra. La profondità disperata della volta stellare, il monotono trac-trac-rrrrrrrrrr-trac-trac-rrrrrrrrrrrrrrrr dei cambiamenti di velocità, lo slancio cadenzato dei boschi che si scagliano senza fine tutti contro l'automobile, ma che in realtà se ne infischiano; il lungo cono di luce con cui i

fari pungono profondamente la notte, i carri che sembrano case, i fienili che sembrano chiese, tutto questo mondo di illusioni, impregnato di assoluto, di inutile e di monotonia, consiglia brutalmente ai sensi femminili di godere minuziosamente le piccole realtà epidermiche.

Un seduttore di razza, munito di un buon automobile può tentare la conquista dell'universo.

Io da molti anni ho come coadiuvatore efficace il treno. Dovendo vivere i tre quarti della mia vita in treno, sono costretto a pensare, a scrivere e ad amare in treno. Il fragore metallico di un vagone su una linea senza troppe fermate, scioglie facilmente la volontà e scombussola il pudore della donna. Sempre però questione di fortuna e di occasioni favorevoli. Una sera sonnacchiavo sdraiato in un compartimento di prima classe alla Gare de Lyon di Parigi, quando sentii nel corridoio una voce nota d'uomo mescolata ad una voce graziosa di donna. Un giornalista conosciuto appena, non so dove nè come.

- Che combinazione! Voi pure partite?

- No. La mia amica soltanto.

Presentazione. L'amico scende. Restiamo soli.

Il treno parte. Lei mi guarda. Io la guardo. Si parla di Bologna. Che bella città! Lei è bolognese!.. Speriamo che non entrino seccatori... La velocità cresce. Il treno sembra voler battere tutti i records. La prima stazione è lontanissima. Fragore

sgangherato di ferraglie. Tutti i cristalli ridono. Entra il controllore. A mezza voce:

- Monsieur veut rester seul, sans doute?!...

Una mancia. Restiamo soli e ci sdraiamo. Tiro fuori dalla memoria due frasi liriche poco originali, come un venditore di pesce tira due anguille mezze morte da un canestro. Sono molto apprezzate dalla mia vicina.

- Molto carina la vostra toilette. Peccato che si sciuperà. Vi sta molto bene. Comperata a Parigi? Le bolognesi sanno vestirsi molto bene. Volete che spenga la luce?

- Sì.

Eseguisco. Fulmineamente, ma sicuro dell'esito mi chino su di lei, la stringo fra le braccia e le prendo la bocca senza discussione. Le carezze si propagano a larghe ondate. Tutte le resistenze crollano. I sobbalzi del treno precipitano la fusione dei corpi, ci impongono una collaborazione continua di equilibri, mentre ad ogni istante io mi assicuro che la porta dello scompartimento è ben chiusa. Giù, giù al ritmo furibondo della locomotiva, il nostro piacere spasimoso e feroce rotolò giù di qua di là, zig-zag e spirale, giù giù nella notte francese affamata di treni veloci... Controllore sagace + treno direttissimo + notte d'agosto + assenza di viaggiatori nello scompartimento x seduttore = bellissima bolognese mangiata e bevuta. Bisogna però essere pronti a difendersi se l'attacco non riesce. Il treno e la velocità accentuano le bizzarrie, i capricci e la perfidia delle

donne. Entro una sera alla stazione di Roma, in uno scompartimento per Milano e mi siedo davanti a una bella signora. Occupiamo i due angoli. Suo marito, subito dopo, le fa cambiare di posto e si siede davanti a me. Per non vederlo leggo il giornale, mi sdraio con aria assolutamente dissoluta, e riprendo a individuare la donna. Il marito si addormenta. Fingo d'aver sonno. Buio. Intreccio di piedi. Lieve sfioramento di mani. Le mie si arrampicano. Attacco decisivo di una carezza. Ripulsa. Finge di dormire. Io continuo. Va sempre meglio. Non ha il sonno facile. Si annoia. È turbatissima. Le sbottono la camicetta. Tutto procede, scende, scivola, si precisa, si completa. Ad un tratto colpo di scena. La signora è ritta in piedi e apre la luce. Io ho ripreso il giornale, pronto a tutto, vigile, con aria distratta.

- Paolo, - dice la signora con voce dura a suo marito -  
Vieni fuori con me!

Lentamente, penosamente si sveglia il marito e la segue nel corridoio. Lunga confabulazione misteriosissima. Intuisco, preparo la mia difesa. Il marito, dopo cinque minuti, rientra seguito dalla moglie. Si siede davanti a me, e, le braccia incrociate, fissa su di me due occhi duri ma inquieti, che non brillano di sufficiente coraggio. Io sono giunto ormai alla impassibilità di un mercante arabo che sonnecchia coperto di mosche. Nè sfida nè lotta. Il viaggio continuò così fino a

Bologna. Quella donna, dopo aver goduto quel tanto che le accomodava con me, aveva giudicato opportuno:

1° Di denunciare a suo marito *soltanto* le mie peccaminose occhiate.

2° Di rimproverarlo di dormire invece di difenderla.

3° Di persuaderlo per l'eternità che aveva per moglie una rocca di purità invincibile.

Dieci anni fa, dopo aver passato qualche giorno a San Sebastiano per le corride, nella piccola stazione di Bagnières di Bigorre, aspettavo il treno di Luchon. Ultimi giorni d'agosto; splendore melodrammatico del tramonto sui Pirenei cupi. Poca gente. Una famiglia numerosa, tutta nera. Sette beghine nere viscide e grondanti di rosari. Un vecchio quasi invalido. Tutti intinti nel più nero inchiostro clericale. Ma, pure in nero, una deliziosa signorina, agile e flessuosa, capelli castani, occhi di violette bagnate. Era una famiglia di ricchi proprietari di campagna bretoni. Seppi più tardi il nome della signorina: Yvette, che la riassumeva integralmente. Le piacqui. Il treno andava. Un'ora di sguardi precisi, folli, avviticchianti. Non mi fu possibile entrare nel suo scompartimento subito rimpinzato dall'intera famiglia. Treno antico, senza corridoi. Mi precipitai nello scompartimento vicino. Subito al mio finestrino, vidi sporgersi dal suo Yvette. Il treno si inerpicava sui fianchi della montagna, rallentando sempre più fra gli abeti pazzi di romanticismo, sull'orlo di spaventosi abissi di suicidio azzurro.

Yvette mi offriva voluttuosamente il visetto pallido delicatissimo, la bocca maliziosa e sensuale e gli occhi che intenerivano di viola tutto l'orizzonte di montagne. Passione folle nei denti brillantissimi, negli occhi smarriti e nei capelli che il vento arruffava coi fumi tondi e fissschianti della locomotiva affannosa. Allora, calmo e deciso, io aprii lo sportello dello scompartimento. Vedo ancora gli occhi atterriti dell'unico mio compagno di viaggio, un vecchio signore che mi prese senza dubbio per un ladro. Scesi sul predellino, richiusi lo sportello e rimasi aggrappato alla maniglia, in equilibrio, con un vuoto di più di mille metri sotto i piedi. Cautamente, ma con sicurezza passai sul predellino vicino. Yvette, protesa, mi guardava divertita e spaventata insieme. Io credo che se il mio piede, fallendo, m'avesse fatto scivolare giù, l'ardore appassionato del suo viso mi avrebbe magneticamente calamitato e trattenuto. Giunsi sotto di lei e le baciavo le mani:

- Un baiser, un baiser, je t'en supplie, ta bouche!... encore ta bouche!

- C'est fou... fais attention...

- Chérie, je t'adore pour toujours... ton nom?

- Yvette.

- Philippe.

Rimescolio di foches nere nell'interno dello scompartimento. Compresero, videro? Sentirono? Non so. Mi ritirai, rientrai. Spiegai tutto al mio compagno di viaggio.

Le circostanze mi separarono da Yvette. Ma la passione divampò epistolarmente. Un mese dopo, una mattina, io montavo come per caso in un treno zeppo di pellegrini che andava a Lourdes. Questa volta, data la folla, mi insinuai energicamente nello scompartimento adocchiato e mi sedetti tra Yvette e una sua voluminosa zia. Conversazione.

- Vous allez à Lourdes?

- Oui.

- Vous n'avez pas les images bénies de la Vierge et les scapulaires bénis?

Immagini e scapolari e rosari mi furono offerti. Accettati. Trasformato in pellegrino, seguii Yvette dovunque. Alle due del pomeriggio nell'immenso piazzale orlato da diecimila moribondi o semicadaveri in lettiga e dal fogliame agitato di trentamila mani, rotolavano blocchi massicci di ardore solare e di fede feroce. Spasimo della volontà di guarire che percuote le pareti di tutti i cervelli. Raggi e lamenti taglienti come scuri. A cinquanta metri l'uno dall'altro, dei preti, ritti, le mani alzate, la faccia volta al tremendo cielo esplosivo, gridavano:

- Sainte Marie, délivrez nous! Sainte Marie guérissez nous!

E la folla rispondeva, con un lungo singhiozzo :

- Guérissez nous!

Io ero inginocchiato vicino a Yvette che pregava compunta, piamente, felice di sentire il mio abbraccio che



premeva teneramente il suo. Intorno a noi, la risacca della preghiera, rotta a quando a quando dall'urlo di sciacallo affamato che lancia al cielo un prete scheletrico e altissimo nella sua vecchia tonaca rossastra. A pochi passi una madre povera e macilenta, urlava, urlava, urlava. Rotolò per terra, si lacerò il viso con le unghie con tale potenza e strappi, urli e crolli di dolore che suo figlio coricato, cereo, nella lettiga, alzò la mano. Voleva evidentemente muoversi. Tutti li circondarono. Si alzò pesantemente, traballando. Incespicò fra gli stracci e le coperte. Lo sorreggevano ma già camminava. Tutte le facce intorno a me, arse, sembravano grossi pugni tesi, insanguinati.

- Le miracle! Le miracle!

Camminava. Yvette febbrilmente toccò i suoi abiti. Io la seguivo turbato, singhiozzando. Le forze della luce e della disperazione umana erano scatenate. Tutte le logiche in frantumi sotto migliaia di cuori battenti. L'oceano di quel dolore, incandescente, sorpassando la scogliera bianca della cattedrale, faceva tremare il sole gonfio, convulso, e ribagnato di lacrime incandescenti. Yvette mi strinse appassionatamente le mani:

- Je t'aime bien, Philippe, parce que tu es un bon chrétien.

La sera stessa andavo con lei in processione portando il cero, formando così due brillanti della smisurata collana fulgidissima di lumi lunga più di tre chilometri che si svolgeva intorno alla cattedrale. Profumi d'incenso e di cera liquefatta

nel sudore carnale delle rose. A quando a quando io baciavo la mano di Yvette che tremava di passione. Mi disse:

- J'aimerais te voir vêtu comme un croisé et aller avec toi en Terre Sainte.

Passai la notte in una pensione riservata ai preti e alle monache e ai loro parenti. La famiglia di Yvette ottenne come privilegio che mi si concedesse un divano in anticamera. Odore di frutta, di muffa, di tabacco da presa corretto e stranutato da un forte odore di violette che veniva dalla cappella. Un lumicino ad olio sopra un harmonium invitava le mie dita nervose a delle variazioni mascagnane. Ero allegrissimo, senza sonno quando Yvette mi raggiunse a passi cauti, un dito sulla bocca che sorrideva maliziosamente.

- Je veux que tu dises tes prières avec moi, Philippe.

Le nostre preghiere furono 560 baci e 85 carezze. La casa russava baritonalmente. Yvette scottava. Mi disse:

- J'ai la fièvre. Mes joues brûlent. Touche! Mi fece ripetere una sua preghiera favorita.

Si abbandonò ai miei baci. Ad un tratto, tutta pensierosa:

- Crois – tu que papa va guérir? Il est bien bas. Oh! Que je serais malheureuse s'il devait mourir. Il faut que tu pries beaucoup pour lui.

... Ce serait très gentil si tu étais médecin.

- Je suis poète.

- En Italie tout le monde est poète...

.....

Ci ritrovammo a Chartres. Ci amammo per più di due anni. Inutile raccontare come l'amore finì. Io rimango indubbiamente nei suoi nervi come il giovane italiano pazzo che la baciò con passione in equilibrio su un predellino di treno a picco su un abisso di mille metri.

**La donna e il coraggio.**

6.

Avevo corteggiato a Parigi una ricca americana che possedeva una bella scuderia di cavalli e adorava morbosamente tutte le bestie: era giovane e fornita del più invalido dei mariti. Tutte le manovre seduttrici più raffinate non mi avevano però ottenuto in più di quindici giorni il più piccolo successo. Forse amava o ricordava tenacemente un altro. Ritrovatala a Milano un mese dopo, con poca speranza e per pura cortesia, l'invitavo a pranzo con suo marito. Partiamo in vettura. Pioveva. A Porta Venezia il cavallo cade. Il cocchiere, un brutto atletico dal grugno ripugnante e cretino, si lancia giù e, invece di sollevare la povera rozza, si mette a frustarla atrocemente.

Strilli acuti della signora. Io mi precipito. Dò del *porco* e della *canaglia* al vetturino. Questi risponde e io mi avvento con tale violenza a pugni e calci su di lui che egli scivola e cade vicino al cavallo. Tutto si risolve. L'indomani ottenevo un appuntamento dalla signora che non rifiutò più nulla. Tutto concesse deliziosamente, dicendomi:

- Tu es un brave!

E pochi istanti dopo, tra due baci:

- Comme les chevaux de fiacre sont malheureux!

Non so se prevalessse in lei l'ammirazione per l'uomo coraggioso, l'ansia di avermi visto lottare con un uomo molto più forte di me o semplicemente l'amore sviscerato per le bestie. È certo che le donne veramente donne, cioè ricche di animalità,

amano il pericolo e coloro che ne fanno il loro ambiente abituale. Io non voglio fare qui l'elogio del mio coraggio. Sono un vero futurista italiano, e tanto basta. Tale mi palesai in un furgone-bagagli del più sgangherato e sconvolto dei treni bulgari, zeppo di feriti che mi riportava da Mustafà-pascià a Sofia dopo la battaglia di Lule Burgas. Molti corrispondenti di guerra d'ogni paese pigiati con me nel furgone gelato. Eravamo seduti, le gambe incrociate e avendo sulla coscia destra la testa fasciata e sanguinante di un giovane soldato al quale cercavo di evitare le scosse mortali del treno. Due candele. Semioscurità oscillante. Puzzo e lamenti. Cozzo di linguaggi irti e ostili. Tra i due sportelli una fessura sul Monte Balcano sbiancato dalla luna. A picco su di noi la Maritza. Il treno cominciava a scendere. Ad un tratto un ufficiale bulgaro traversò il furgone e, uscito fuori, si mise a parlare rabbiosamente col guardafreno. La velocità cresceva. Diventò impressionante. Inquietudine. Tutti in piedi. Il furgone sobbalzava. Tatutumtatumtatum, come per balzare fuori dalle rotaie. L'ufficiale bulgaro ci comunicò che i freni non funzionavano più. I feriti si misero ad urlare. Alcuni colleghi apparivano terrorizzati. Un tedesco fra gli altri balbuziava con visibile tremito del labbro critiche amare alle ferrovie bulgare. La catastrofe sembrava inevitabile, la morte sicura. Io mi alzai e dopo aver acceso una sigaretta mi misi a declamare i miei versi liberi in onore dell'automobile da corsa. Il pericolo gravissimo durò dieci minuti. Tutti si rianimarono,

ma nessuno ebbe la forza di applaudire. Fu l'unica volta che quella lirica rimase senza applausi. Poche sere dopo un colonnello bulgaro, mentre pranzavo alla sua tavola, raccontò con tanto entusiasmo questa scenetta alla sua giovane signora che due piedini commossi si intrecciarono amorosamente coi miei e mi promisero quello che mantennero. Era questa una donna semplice e mite che ruppe poi bruscamente la relazione nostra per paura del marito. Solite contraddizioni femminili. Nelle donne più raffinate il fondo di belva cerebralizzata ricerca assiduamente e prepara il pericolo come un sicuro ed efficace afrodisiaco. Una signora inglese molto bella e già quasi matura fu presa d'ammirazione per i miei versi. Dopo i primi baci io le volli fissare un appuntamento fuori di casa. Stringendomi appassionatamente:

- Sarò tua, tutta tua.
- Quando?
- Questa sera.
- Dove?
- Qui.
- E tuo marito?
- Non preoccuparti, ha la sua bottiglia!...

Conoscevo suo marito, ma ne ignoravo le meravigliose abitudini da alcoolizzato.

La sera stessa, egli mi faceva ammirare il quadro di Cézanne nel suo salone elegantissimo che merita una

descrizione. Un gran tendaggio di velluto verde lo divideva a metà. Da una parte un divano profondo, giallo, basso, fra i più persuasivi che io abbia esplorato nella mia vita, molti ninnoli, due bei Renoir col loro tipico rosso caldo. *C'est le coin de madame!*... – mi disse la cameriera. Dall'altra parte un grande harmonium, un buffet sovraccarico di libri e riviste, una biblioteca piena di bottiglie, una poltrona di cuoio profondo e molto usata. *C'est le coin de Monsieur!*... Quando entrai il tendaggio era semiaperto. Le solite frasi, molta affabilità, qualche banalità sulla pittura moderna. Pro e contro i pittori futuristi. Entusiasmo per la scultura di Boccioni, per i quadri di Balla, per gli intonarumori di Russolo. Feci una minuta descrizione dei mobili futuristi di Arnaldo Ginna, poi declamai delle parole in libertà. Entusiasmo, discussione. La signora con aria distratta faceva scorrere la tenda sui suoi anelli per ottenere un effetto decorativo speciale. La cameriera portò un vassoio con una bottiglia di cognac e la pose su uno sgabello vicino al marito sprofondato nella sua poltrona. Vuotò quattro volte con calma il suo bicchierino dicendo: "Spero che ci delizierete con qualche altra novità futurista". Ripresi a declamare. La mia bella ascoltatrice si era abbandonata sui cuscini con movimenti spirali che mettevano in valore il suo corpo flessuoso e aprivano abilmente la sua lussuosa vestaglia sul candore del seno. Dopo pochi istanti il marito sonnecchiava con un lieve flautare di gola che sta per russare. Sul divano,



rapido precipitare di carezze sempre più audaci. Preoccupato io di non fare rumore; lei accesa, ebbra di desiderio, offerta, evidentemente sicura del sonno del marito. Questo non dormiva. Sonnacchiava, aprendo alternativamente un occhio e l'altro con dei balbettii abbruttiti.

- Vieni qui. John non può vederci. Qui la tenda ci nasconde.

- Mi pare di no

- Vieni

Mi baciò voracemente. Con brutalità mi staccai da lei, e dopo aver guardato un istante il marito, tirai la tenda per coprire interamente il divano.

- No, no - implorò lei ad alta voce. (Incominciò tra noi un piccolo alterco).

- Non preoccuparti della tenda!

- Così sta bene!

- No! Lasciami fare.

Mi sfuggì agilmente dalle braccia e domandandomi perdono con lo sguardo andò carponi fino alla tenda che lentamente aprì. Il marito dormiva, un braccio abbandonato, stringendo fra le dita un bicchierino pieno. Parve svegliarsi, aprì gli occhi e ci fissò senza emozione alcuna. Poi si riaddormentò completamente. La mia amica era discinta e si stringeva amorosamente a me, felice di vedermi stupito, non spaventato. Ricominciammo il gioco e a poco a poco imitai la

mia compagna nel suo maniaco desiderio di far del rumore. Aveva dei pazzi sussulti di piacere quando i miei sguardi fissavano l'ineffabile John che minacciava di svegliarsi. Questi non si svegliò. Si rovesciò addosso il bicchierino. Quando me ne andai russava beato. Ogni sera quella scena con poche varianti e semirisvegli anticipati, ma nessuna catastrofe. Un mese dopo, seccato di questa nuova monotonia di pericolo, troncai tutto e partii per Milano.

Vi sono donne che si sforzano di far credere al proprio amante che un grande pericolo minaccia i loro amori, per spronare il suo coraggio e la sua intelligenza. Il mio primo appuntamento con una illustre scrittrice parigina ebbe luogo in un'automobile di piazza che ci portava velocemente a Suresne. Formosa, elegante, matura. Intelligentissima... meno però di un futurista. L'avevo più volte baciata, ma resisteva o fingeva di voler resistere ancora un po'. Io volevo presto ritornare in Italia, ma dopo aver colto quell'eccezionale fiore di serra. Baci su baci.

Ne sois pas si brutal! Ah! Le terrible italien! Calme-toi. Sois doux. Ne sois pas si impatient!

Sul ponte della Senna ingombro. Ci fermiamo.

- Dieu! Voilà mon mari! Dans cette auto! Quelle rage! Pas de veine! Filons vite. Crie au chauffeur de partir et filer. Je savais bien qu'il nous guettait.

Fuga. A destra. A sinistra. Per le piccole vie in salita. Ad ogni svolta, io, con calma, davo la direzione allo chauffeur. Lei

rannicchiata in fondo, manicotto, boa, tirandosi tutto sul viso, mormorava, sibilava rabbiosamente rimproveri a me, al motore, alla strada, ai carri. Io, calmo. Non avevo visto il marito. Credevo poco alla pretesa automobile inseguitrice, ma fingevo di crederci. Bisognava scegliere un piccolo albergo adatto. Il primo sembrò facilmente scopribile. Avanti.

Fuga. Un secondo albergo. Un terzo. Tre quarti d'ora di velocità diabolica. Al quinto lo chauffeur non ne poteva più. Feci fermare. Trascinai giù la bella tremante.

- Brrrrrr, quelle frousse! Tu n'a peur de rien, toi. Mon mari est terrible. Il est capable de te tuer...

- Ça n'a pas d'importance.

Un delizioso vinetto bianco. *Andante* di baci. *Crescendo* appassionato.

Poi, tutto ciò che una bella letterata fa per diminuire momentaneamente la superiorità indiscussa d'un poeta futurista italiano. Confessionale erotico.

**La donna e la gelosia.**

7.

Sento strillare le donne: "Tutto ciò si può chiamare capriccio, desiderio, sensualità superficiale, ma non è amore, il terribile amore assorbente, ossessionante, furente di gelosia..."

Non auguro a nessuno quello che io ho provato a venticinque anni. Una signora piemontese, Ada Rossi, fragile, alta, pallida, dai grandi occhi azzurri di bambina ingenua, la bocca un po' grande, sana, golosa, sensuale, arguta, intuitiva, senza sentimentalismi, corpo intelligentissimo di falsa magra, pigro ma ardente, sicura di sé e del suo fascino infallibile. Suo marito, ricco commerciante tedesco, si assentava frequentemente per i suoi molteplici affari a Smirne e a Costantinopoli. Riceveva sontuosamente e il suo salotto era il più interessante dei salotti torinesi. Vi incontrai Arrigo Boito e Giacosa che erano le due divinità della casa. Il successo dei miei versi mi aveva preparato un'atmosfera favorevolissima. Il nostro amore divampò. Non la presi. Mi volle e mi prese. Suo marito partiva per l'Oriente poche settimane dopo. Ci amammo tutto un inverno liberamente, felici, senza menzogne e sotterfugi. Ai primi d'agosto la raggiungevo ad Alassio.

Era accompagnata da suo zio, vecchio viveur rovinato, apoplettico giocatore e vizioso. Qui, bruscamente, tutto mutò. Mi amava? Sì. Sempre come prima. Mi desiderava? Freneticamente. L'offerta del suo corpo era come la prima volta, rovente, tenerissimo ed entusiasta. Eppure, un'ombra, un velo saliva tra di noi. Era troppo ammirata, troppo corteggiata, si

compiaceva nel suo attillato costume da bagno di sentirsi frugare la carne dagli sguardi duri di tanti maschi seminudi e muscolarmente pronti. Il tale la guarda magnetizzato. Un semplice flirt. Forse. Ma se ne compiace e l'incoraggia. E l'atroce gelosia cominciò ad avvelenarmi il sangue. Notti insonni. Condensazione di lacrime corrosive negli occhi. Spiare. Sorprendere. Corridoi. Arterie buie di un Grand Hotel piene e pulsanti del mio stesso sangue. Passi soffocati. Sogno lamentoso di una porta che sembrava voler svegliarsi. Quale mano stringe la maniglia?... la sua forse?... Stridere isterico di una chiave...

Impiegherò venti minuti per girare la mia senza rumore. Uscirà anche lei!... Chi mi ha cacciato questa idea nel cervello? È un'idea cretina. Ma cosa posso fare nel mio letto se lei è lì... che respira dietro quel muro, e può uscire?...Un'ora di passi lentissimi per giungere fino alla sua porta... Aspettiamo... Sono le due. Aspettiamo le due e mezzo. Aspettiamo ancora... Il cuore in gola. I miei piedi gelati perduti sul polo di tutte le solitudini... L'immensa notte rombante nelle mie orecchie... Ieri mi venne a trovare nella mia camera. L'ho supplicata di venire anche stanotte. Mi ha risposto con un sorriso ambiguo... Strano quel sorriso! Sarà stanca e dormirà. Placido russare di corpi contenti e senza gelosia, 2, 4, 5, ore, se sono necessarie per cogliere un istante scelto fra tutti gli istanti, desiderio, felicità, felicità totale o... vendetta? Dio! Mio Dio! Ecco. Ecco!... È lei. La sua porta scricchiola. Si apre. Il suo profilo più chiaro nel buio.

Dove va? S'avvicina. Non sa che sono qui. Non mi sente respirare. Sono fermo davanti alla porta della mia stanza. Cosa farò se passa davanti a me e non si ferma...? Tutto mi crolla giù dal cervello per la gola nel petto... Sono appiattito contro il muro. Il suo passo. Fruscio della sua gonna e del mare notturno...

- Dio! Che spavento!

- Ada, sono io. Vieni.

Nel mio letto. Finalmente. Smarrita sorride e si abbandona. Dilaniamento feroce della felicità. Gratitude bruciante delle lagrime.

- Perché piangi? Cos'hai?

Un suo sorriso di bambina, e tutto diventa naturale, innocente.

- Se tu non ti fossi fermata, ti avrei afferrata alla gola e uccisa... Ma non pensarci. Sono pazzo e muoio di gelosia.

- Sei veramente un po' pazzo. Non stringermi così la gola. Mi fai male!

Oceano della mia passione che si accanisce a riempire di rovente, crudo, aspro piacere un piccolo essere fragile, dolce, aperto, una piccola anima forata da parte a parte che lascia passare il fiume d'ogni delizia come un sangue inutile. Perché pretendere l'assurdo monopolio della luce universale dei suoi occhi? Perché voler sequestrare il calore... filantropico (sì! sì! "filantropico" è la parola esatta) calore filantropico delle sue

mammelle? Perchè difendere lo stretto delle sue gambe?... Oggi, il mio sesso esperto ride ironicamente del turco geloso e cretino che portava allora nel cuore.

Un'altra volta io singhiozzavo nelle braccia di Ada.

- Ti prego, ti supplico; vedi, bacio i tuoi piedini; non guardare più quel giovane! Non ascoltarlo, allontanalo da te.

Mi guardava stupita, ma una gioia intima e profonda le colorava le guance.

- Perché piangi così? Che pazzo! Che pazzo!

- Sei sicura che ti adoro?

- Le grandi frasi! So che mi vuoi un po' di bene, poco poco... Ma sei molto enervé oggi. Non piangere.

Nuda, si alzò, cercò un pettine e si mise a pettinare i suoi lunghi capelli castagni. Ritta davanti allo specchio, sicura dell'equilibrio dei suoi piccoli seni e del suo ventre senza pieghe, si compiaceva di girare nuda per la stanza, semivelata dai suoi capelli. Aveva il corpo agilissimo, ma i fianchi poi quadrati e massicci rivelavano una irriducibile animalità. Dissi:

- Che meravigliosa belva! Staresti bene in un serraglio.

- Ma non mi darebbero da mangiare che carne d'asino.

- La mia.

- No, tu sei il mio Tommasino adorato. Mi piaci così, tanto. Ma credo che sono ben poca cosa per te, Molto meno del tuo ultimo parto: il tuo poema, il tuo meraviglioso feto. È lì



nella tua valigetta! Guai a toccarlo!... molto più prezioso di me!...

- Mi preferiresti imbecille? Se fossi un uomo qualsiasi non ti saresti lasciata prendere da me.

- No, no. Io ti ho preso, carino. Io ti ho scelto. Questa è la mia pelle, scelta da me. Tu bestia, non te cervello. Quel brutto cervello dove sono tante cose che non so, tutte contro di me.

- Io sono tuo: nervi, sangue. Non vedi che muoio per te? Se tu mi manchi, se mi tradisci, io mi uccido. L'idea sola di un tuo sguardo ad un altro mi toglie la forza di vivere. Non credi?

- Sì e no. Credo che la gloria, le tue idee, sono per te molto molto più importanti di me. - Non ti saprei tradire con nessuna donna.

- Eh! Eh! Se fosse la moglie di un grande editore parigino credo che sarei poco sicura.

- È assurdo ciò che dici. Tu menti. Fingi di non credere al mio amore per esasperarlo sino alla pazzia.

Balzai dal letto irritato e urtai duramente un ginocchio contro uno spigolo. Ada si voltò spaventata.

- Ti sei fatto molto male, piccolo?

E con una grande tenerezza inattesa mi baciò il ginocchio, poi lo avvolse nei suoi capelli amorosamente e se lo strinse fra le braccia contro il seno.

Una sera vidi Ada con due giovanotti in una barca che accostava. Uno dei due era il mio rivale. Pensai che i canotti

hanno dei buchi e fanno talvolta il più cretino dei naufragi. Lo augurai con tutta la forza del sangue.

Dopo pranzo, sulla terrazza, luci febbrili, tinnire fresco e arguto di stoviglie, farfalle multicolori delle lampadine mescolate alle prime stelle sui tavolini bianchi e sulla carne azzurra del mare. Sciacquò della risacca e dolci risate. Nitriti di Ada, dietro di me ad un altro tavolino. La sentivo languida e bruciante, spensierata, le braccia nude nude, troppo nude. La sentivo alzarsi ed allontanarsi seguita dal suo flirt. Mi avvicinai a lei allo svolto di un corridoio. Le afferrai un polso e glielo stritolai tra le dita diventate d'acciaio. Gridò, si rivoltò furibonda e sul viso, vicino, mi mormorò con rabbia e disprezzo:

- Sei un imbecille!... Hai la gelosia cretina di un curato di campagna. Sei stato il servitore dei miei piaceri, ora però... cominci ad annoiarmi!

Io le risposi con voce lenta e decisa. Mi sentivo al di là di ogni condanna e d'ogni disperazione.

- Affrettati di piacere... Non perdere tempo... Hai ancora tre anni... o poco più... per essere bella, spaventosamente bella... Dopo non so...

Un singhiozzo di rabbia la fece sussultare. I suoi occhi si ricoprirono di lagrime, ma le trattenne. Mi fissò con uno sguardo gelido, metallico. Voltò le spalle e si allontanò con una squillante risata ironica. Un'ora dopo io incontravo suo zio.

- Cosa avete? State male? Mi sembrate stravolto.

- Ho ricevuto una lettera che mi annunzia la morte di un amico carissimo.

Si allontanò ma subito dopo mi raggiunse.

- Scusate. Siete un ragazzo e posso parlarvi come un padre.

- Mi accorsi che aveva bevuto. Continuò:

-Avete mentito, cinque minuti fa. Sareste per caso innamorato di quella pazza di mia nipote?

- Io no. Nemmeno per sogno!

- Mi sembrava. Se non lo siete tanto meglio. Volete un consiglio? Non occupatevi di Ada. È bella, lo so, intelligentissima, elegantissima, ma cattiva, bugiarda, egoista e avara. Quattro anni fa un giovane argentino si è suicidato per lei a Torino. Parlategliene. Senza dire che ve l'ho detto io, beninteso. Voglio vedere cosa risponde. Quanto a suo marito, da bravo pacione tedesco sa o non sa, non l'ama però. Preferisce i cotoni e le donne di bordello. Sono valori più sicuri senza troppa oscillazione.

Affranto mi coricai. Avevo la febbre. Aumentò nella notte. L'indomani mattina il dottore mi sembrò piuttosto allarmato dalla temperatura eccezionale. Io aspettavo soltanto che se ne andasse. Dopo di che, riafferrai con uno sforzo terribile il mio cervello frantumato e sparpagliato.

Mi vestii faticosamente.

Barcollando scesi le scale. Nessuno. Erano le tre. Siesta dei bagnanti.

In giardino, nessuno. Mi sentii magnetizzato nel viale fitto di destra.

Sapevo di trovarla. Eccola. È lei... Con lui! Feci tre passi lunghi ma cauti evitando la ghiaia senza far rumore, sull'erba. Mi lanciai su di lui. Sentirono il mio passo. Ma lui non poté che voltarsi a metà e ricevere in pieno stomaco i miei due pugni tesi feroci. Lo abbrancai alla gola. Lo rovesciai per terra e gli tempestai gli occhi, la bocca, le guance coi pugni e con l'unghie. Era più forte di me, ma non poté liberarsi stupito e smarrito sotto l'attacco impetuoso. Strepito della folla di bagnanti. Risate ironiche. Scandalo. Ci separarono. M'allontanai rapidamente. Ada mi raggiunse correndo. Dolce viso stravolto in lagrime.

Singhiozzava.

- Ti adoro, non amo che te. Morivo dal desiderio di vederti piangere di gelosia! Avrei fatto qualunque cosa... Avrei commesso un delitto per vederti così pazzo di gelosia...Non ti ho tradito. Farò quello che vuoi. Non lo vedrò più. Sembravi una tigre. Come eri bello!Come eri bello! Per me, hai fatto questo, per me!.

Io la guardavo con una curiosità incredula e divertita, come si guardano due gatti che squarciano la Via Lattea d'agosto, coi loro miagolii arrampicanti e segati. Stavo meglio. Pienezza dei nervi e dei muscoli soddisfatti. La febbre mi sparì

la sera stessa. Ada partì l'indomani con suo zio per Torino dove la raggiunsi. Non rivide più il suo flirt massacrato che non volle battersi... Ada divenne obbediente, affettuosa, senza menzogne, senza civetteria, miracolosamente mutata. Due anni felici. Poi partì col marito per Giappone. La violenza risolve tutte le crisi, tutti i problemi, guarisce tutti i mali.

La gelosia, questa lugubre, atroce e schifosa malattia passatista è disgraziatamente una specialità italiana. Conseguenza naturale della nostra meravigliosa sensualità e della nostra smodata forza affettiva.

Siamo ricchi di animalità, tellurici, atmosferici, spasmodicamente e continuamente vibranti, legati intimamente a tutto l'universo che meglio di ogni altro popolo sappiamo interpretare, intuire, riplasmare artisticamente. Sentiamo e ricreiamo in noi il mare, i fiumi, i venti salati, i blocchi del calore, la forza centripeta, l'espansione della luce elettrica, sentiamo più profondamente la donna. Siamo dunque tipicamente gelosi. Tutti i popoli mediterranei lo sono meno di noi, compresi gli spagnuoli. I nordici, che non hanno la nostra potenza vitale, non lo sono affatto. La verginità in Germania, in Svezia, in Norvegia non ha valore alcuno. Un semplice ingombro, un inciampo, un ostacolo da distruggere per la libera manifestazione dei bisogni sessuali. Non erano certo gelosi i dodici mariti russi o amanti di dodici belle donne russe, signore intellettuali, poetesse e artiste che mi applaudivano a

Pietrogrado nel sotterraneo della *Cagna Randagia*: tumulto inebriato di voci, d'alcool e di fumi, esasperato da una mia declamazione di parole in libertà guerresche. Quelle giovani donne elegantissime, seminude, vollero offrirmi un dono eccezionale: una dichiarazione d'amore cumulativa ma precisa, con relativa offerta di baci, firmata da dodici penne intinte nei dodici sangui diversi delle loro dodici braccia destre. L'operazione fu lunga. Alcune strillavano di dolore pur divertendosi con larghe risate. Altre lavoravano accanitamente a ferirsi per provocare la bella goccia di sangue sufficiente. I dodici uomini guardavano con deferenza. Due o tre, dietro i loro occhiali, come in uno scafandro in fondo all'oceano rossodorato dell'alcool.

Pranzavo con un raffinatissimo milionario inglese, stilé e caramellato, e con la sua bella amica artista americana. Dopo i maccheroni, le nostre bocche parlavano d'arte in francese sopra il tavolo mentre le gambe dell'artista intrecciavano con le mie un dialogo sudanese. Quando portarono il whisky, l'inglese, dopo essersi adattata bene la caramella all'occhio, mi diede un piccolo colpo confidenziale sulla pancia, dicendomi con ironia allegra:

- Ah! Ah!... State facendo la corte alla mia piccola amica come un sottomarino!

Rimasi silurato di stupore.

Evidente incapacità degli uomini nordici a sentire profondamente la donna, desiderata in una potente lussuria. Evidente incapacità di esser sensibili, affettivi e quindi gelosi. La nostra stessa superiorità fisiologica crea il morbo terribile che ci morfinizza, ci dilania, fa della nostra vita una triste mania sessuale di *quella donna*, escludendo tutte le altre innumerevoli da esplorare deliziosamente. Bisogna distruggere questa ossessione: la donna unica l'uomo unico. Accelerare i rapporti sessuali. Moltiplicare gli amplessi intensificati, riassunti e concentrati in poche ore variopinte e spasmodiche. Guai all'italiano che diluisce il suo cuore e monotonizza il suo sesso. Fedeltà: malinconia, abitudine. Gelosia: mania di vecchio sedentario che non può sedersi che in una poltrona sola. La gelosia della donna ha una potenza disgregatrice più forte che nell'uomo.

Un seduttore abile che si trovi isolato con due donne, può, meccanicamente impadronirsi delle due mettendo in gioco la loro immancabile gelosia. È una legge. Quattro anni fa, in una villeggiatura alpestre facevo la corte ad una bionda vedova padovana e ad una signorina bruna, vezzosa di Pavia. Due amiche intime. Abitavo nello stesso piccolo albergo della signorina. Le nostre stanze, non comunicanti ma vicine, aprivano le loro finestre su una straduncola di montagna e guardavano in faccia ad un altro piccolo albergo dove abitava la signora padovana con tutta la sua famiglia. Ogni notte, dopo la

passaggiata, le tre finestre illuminate segnavano i vertici di un triangolo di luce. Le spiegai un cifrario amoroso di accensioni e di spegnimenti col quale le avrei parlato dal mio letto di notte. La supplicai di rispondermi un sì o un no, con una lampada alla finestra. Rifiutò. La prima notte rimasi senza risposta. Un *no* alla seconda. Alla terza, mentre appariva un *sì* fugace vidi alla finestra della camera vicina, l'ombra della signorina che ci sorvegliava. Durante il giorno io corteggiavo con passione quest'ultima. Durante la notte regolarmente parlavo luminosamente all'altra. Una mattina, aspettai che la signorina fosse uscita. La porta della sua camera era aperta. Entrai e mi appiattii sotto il suo letto. Per 10 ore così, con brevi uscite e rintanamenti da topo. La signorina fu tutto il giorno assente. A mezzanotte la sentii rincasare con la sua amica e la sua famiglia, prolungare il vocio e le smorfie dei saluti, salire le scale, entrare. Io sotto, pancia a terra, col cuore che scavava l'impiantito. Lei, sicura, ignara, nella bella spensieratezza distratta di una donna che si sveste. Sensualità odorante di banana che si sbuccia lentamente da sè. Profumo caldo dei lini e delle stoffe intime. Mano lenta che si toglie una calza sulla bella nudità del polpaccio. Poi, in camicia davanti alla finestra. Se ne allontanò. Di nuovo, si mise a sbirciare dietro la tendina. Evidentemente la signora di faccia aveva incominciato i suoi segnali, stupita di non ottenere risposta. Sentii sulla testa piegare il letto sotto il peso della signorina. Inquieta, col busto eretto, sorvegliava le



mosse della sua amica. Allora cautamente, con la lentezza di una sfera d'orologio mi trassi da sotto il letto dalla parte opposta alla finestra e con uno scatto fulmineo le presi la testa, le fui sopra e le coprii la bocca. Poi dolcemente con mille baci, infiniti teneri discorsi persuasivi, la sottomisi a tutti i piaceri che il suo corpo aspettava. Ogni ripulsa, ogni diniego era rovesciato dagli accaniti segnali della lampada, che suscitava in noi la più pazza allegria. L'indomani la signora padovana aveva gli occhi cerchiati dall'insonnia. Poche sere dopo, cadeva anche lei. Questa volta a lumi spenti. E fu così che individuai e colpì coi miei segnali luminosi due batterie apparentemente invincibili.

**La donna e la complicazione.**

8.

Ho avuto, fra le mie numerose avventure soltanto tre amanti tedesche. Una amburghese giovane e fresca ma pedante e cretina come un saggio critico di Benedetto Croce. La moglie di un editore di Lipsia, assolutamente insipida. E una signora berlinese rimasta indimenticabile. La conobbi all'Hotel des Palmes di Palermo. Era giunonica, imperiale. Faceva degli sforzi eroici verso l'eleganza, senza raggiungerla. Parlava continuamente dei grandi sarti parigini. Il direttore dell'hotel mi disse che era una delle signore più in vista della società berlinese. Non mi piaceva. Ma mi manifestava una così continua ammirazione, aveva un così buffo stupore azzurro negli occhi quando io condannavo brutalmente i ruderi e i musei, che ebbi il desiderio di catalogarla. I miei amici futuristi Bruno Corra e Settimelli avevano organizzato una grande tournée futurista col mio dramma *Elettricità* e la sera, mentre parlavo al pubblico palermitano del Politeama Garibaldi sporgendomi da un palco tra Peppino Ardizzone e Tasca di Cutò, vidi la mia amica berlinese estatica in una poltrona sotto di me. Precisai allora con energia il mio disprezzo irruente per i forestieri, passatisti in genere e teutonici in particolare, che perpetuano con la loro ammirazione idiota il nostro tradizionalismo artistico, il culto plagiario del passato, la mania del falso antico, la vecchia Italia morta ma non ancora sepolta. All'uscita si scatenò una battaglia tra futuristi e passatisti ai *Quattro Cani di Campagna*. Armando Mazza sferrò i suoi pugni

atletici e Francesco Cangiullo prese a calci un critico. Io ricevetti un appuntamento dalla signora berlinese per le due di quella notte. Caldo spaventoso sul ribollente golfo palermitano che sembrava un vulcano colmo di lava. All'una tutti sudavano abbondantemente come sotto il sole tropicale. Con poco entusiasmo ma con curiosità entro nella camera della bella berlinese. Nel buio tocco le sue grosse braccia nude. Fui felice di sdraiarmi con lei sulla pietra nuda, lontano dai divani e dai letti torridi. Un'ora dopo mi disse:

- Ora accenderò, devi vedere la mia camicia da notte che mi sono fatta fare appositamente per te.

Ci alzammo. Luce. Colpo teatrale dei miei nervi. La sua camicia era formata da una bandiera germanica. Le due aquile imperiali battevano le ali sul ventre.

Fui sempre antitriplicista. Perciò mi piacque una seconda volta marciare su Berlino.

Dalla balordaggine germanica alle complicate raffinatezze parigine c'è molta più distanza che dalla terra alla luna. Per una bizzarria del destino io conobbi e assaporai in un solo inverno quattro o cinque tipi di donna di una sensualità assolutamente anormale ed eccentrica.

Mi sarei innamorato pazzamente di una giovane attrice ebrea, d'origine algerina, bruna, selvaggia, furba e scivolante, ambiziosissima, calcolatrice, grandi occhi enormi di liquorizia, bella bocca da negra, un'araba insomma frenetizzata da Parigi.

Ma aveva alcune manie seccanti, tra le quali quella di implorare da me ogni sera un identico e sempre entusiastico elogio dei suoi seni. Bellissimi in realtà. Ma dopo un mese mi rifiutai energicamente di rispondere al suo grido monotono:

- Dimmi che sono belli i miei piccoli seni! Dimmi che sono belli!

- Sì, sono belli! Sono belli! Ma basta!...

La trascurai e ruppi la relazione, meritandomi una volta di più l'accusa più volte lanciai:

- Tu n'est qu'une brute en amour, tu ne comprends rien aux finesses.

Una signorina di Saint Cloud, conosciuta in una villa dove fui ospitato durante una settimana, aveva una strana facoltà di sdoppiarsi nell'amore. E mentre si abbandonava alle più violente carezze, incominciava talvolta uno strano fantastico dialogo, con la punta inturgidita e accesa del suo seno destro che fissava con degli sguardi magnetizzati. Gli balbuziava delle piccole parole incomprensibili che dovevano essere tenerissime. A quando a quando si interrompeva per dirmi: Guardalo il mio seno come ingrossa la sua punta, l'animale!

Mi divertii due notti. Poi dissi ancora una volta: basta! E fui senza dubbio giudicato un uomo troppo semplice e brutale in amore, che non comprendeva le complicazioni.

Vi sono donne che amano gl'invalidi, i vinti, i delusi. Ad una di queste io dissi: "tu fiuti in un cadavere?"... Non è ancora pronto! Ti prego di tornare tra 20 anni, iena!"

Durante i tre anni che precedettero la conflagrazione generale, Parigi, che aveva riassunto e perfezionato in sè tutte le eleganze, tutte le raffinatezze, tutti i cerebralismi e tutte le esasperazioni erotiche, volle realmente spaccarsi l'enorme fronte luminosa contro la muraglia dell'impossibile. Tutti i divertimenti, tutte le bizzarrie, tutti i capricci, tutti gli spettacoli realizzati, esauriti, vuotati. La mania letteraria femminile che aveva succeduto alla mania del bridge, giunse a delle forme snobistiche assolutamente pazzesche e cretine. Durante un pomeriggio in un salone politico consideratissimo fui costretto ad ascoltare venti declamatrici diverse. Una dama sessantenne leggeva *Notte* di De Musset. Occhialetto tremante fra i nodi delle vecchie dita. Primavera stonata di una toilette rosalilla sul corporuderoattaccapanniombrello. Lingua stanca e bavosa fra i versi roventi. Disattenzione di tutti i cappelli piumati che bisbigliavano i loro affari senza preoccuparsi della declamatrice. Poi, un barbone biondo, pettinatissimo, in stifferius, notaio o direttore di banca, cadenzava per dieci minuti degli alessandrini col gesto sempre uguale di un seminatore. Poi una signorina svenevole, piena di smorfie cinesi, parlava con voce da passero, di una *volontà* che faceva rima con *carità*. Compassione generale. Nessuno ascoltava.

Dalle tre fino alle otto e mezzo di sera. Ogni tanto interruzione: - bello! magnifico! interessante! Piccoli battiti febbrili dei ventagli chiusi contro gli anelli delle mani ridipinte. Mormorio di compiacimento falso. Gorgoglio di voci. Trotto di cretinerie banalissime. E si riprendeva: a non ascoltare. Nella sala dei rinfreschi si sfogava un frastuono sincero di voci, di piatti, di appetiti. Tutti infatti, poeti, poetesse, bohémiens ripuliti, giornalisti, artiste, signore, attrici avevano fame di sandwiches, pasticcini, gelati e cioccolata dopo quel fiume nauseante di insipidità, e specialmente dopo le lunghe strade parigine affollatissime che avevano dovuto attraversare a piedi, in tram, in luccicantissime limousines; tra mille scossoni, sotto l'impulso del tempo che li spronava a fare ad ogni costo il più assoluto niente. Ritmo affannoso. I petti femminili smaniosi di trovarsi sempre nel punto di Parigi più alla moda, nel salotto più in vista, allo spettacolo più eccezionale. Tutte le bassezze per un invito!... Ogni signora ha il suo giorno di ricevimento con qualche cosa di speciale. Lotta feroce dei diversi giorni della settimana! Il martedì della marchesa *C* pompa pneumaticamente i due terzi della curiosità parigina, ma è minacciato dal martedì della contessa *D*, e specialmente da quello della giovane e bellissima letterata *Y*, che lavora accanitamente per accumulare quadri cubisti, poeti, futuristi, ballerini russi, giocolieri sudanesi e lancia su Parigi delle reti d'inviti nelle quali tutti i pesci vogliono assolutamente rilucere

di un guizzante piacere cretino. Io ero un numero ricercatissimo. Non si poteva vivere senza i miei versi liberi all'automobile da corsa, che spaccavano tonando l'atmosfera morfinizzata di quegli ambienti. Per curiosità psicologica e mediante un veloce automobile io riempivo di energia futurista quattro o cinque salotti alla moda in un solo pomeriggio. Conobbi così la signora Julie de Mercourt che incontravo dappertutto. Biondissima, fragile, pallidissima, un ninnolo febbrile con dei subitanei languori nella voce e negli occhi come se si fosse tuffata nell'acqua calda di un ricordo erotico. La desiderai acutamente e l'inseguii. Le nostre velocità e le nostre onnipresenze erano parallele. Un giorno in un ascensore, presa di subitanea confidenza, mi parlò di malattia cardiaca e mi fece premere con la mano un piccolo seno bianchissimo scosso da un cuore troppo disordinato. Moglie di un architetto illustre che non conobbi mai, era smaniosa d'essere nominata in tutte le note mondane dei giornali, ma aveva evidentemente un'altra mania che io volli esplorare.

Fu felice di presentarmi nella casa di un industriale miliardario, nell'occasione di una festa che doveva sorpassare tutto ciò che si era inventato di più favolosamente strano e piccante. Tutte le limousines aristocratiche scoppianti di luccicori, fuga sferica di riflessi, esplosione di mille stoffe rosa neve fra i cristalli, ebano, lacca rosa, turchesi, tenerissimi gialli, ottone dei fanali, gridio schizzante di strilloni sull'asfalto pieno



di raggi veloci: Kru-breee-breee breee, Kru-bree-bree. Entriamo insieme. Vasto cortile quadrato. Tre pareti drappeggiate di bianco e verde; quella di fondo, evidentemente di un'altra casa e di un altro proprietario, trasudava di curiosi da tutte le finestre. Crescente polifonia di voci. Tutti i profumi corrotti dagli odori di troppi corpi femminili. Ambizione, irritazione di quattrocento cappelli, piume, garze, veli in rissa di emergere. Naufragio di gesti nudi. Palpitazione di gabbiani femminili fra una schiuma di ventagli. Caldo crescente. Interno enorme di conchiglia marina invasa metà dal sole di agosto. Non c'era più posto, ma la gente continuava ad entrare. Compenetrazione di gomiti nei fianchi. Barbe rosse, dorate, quadrate, a pizzo sfioravano i globi di seni colorati come cirri al tramonto. Lunghi capelli grigiastri di vecchio decadente fra le scapole feroci di una scheletrita pianista bandeaux neri con bocca foderata dal rosso. Miscela di fiati. Ansare. Sarà molto interessante! Eccezionale! *Il ritorno alla terra*, poema drammatico... Non c'è palcoscenico! Una cosa assolutamente nuova! La divina Lettecot Livy sarà nuda! O quasi! Vestita di foglie!... I versi sono suoi! Nel centro vi sarà della terra, della vera terra! La folla era infatti disposta, assiepatissima, tutta in cerchio, come in un'arena. Silenzio! Silenzio! A stento inoculati, la mia amica ed io formavamo una fusione unica. Lo spettacolo incominciava. Non si vedeva nulla. Dei pezzi di versi schizzavano fuori dal brusio che non poteva cessare data la ressa. Ad un tratto, fra il

fogliame umano, vidi la celebre Livy rizzarsi tutta verde, e spargere intorno a sè col grasso braccio nudo, della terra nera. Poi, riempirsene la bocca. E finalmente gridare con irruenza drammaticissima: "Bisogna mangiare la terra! Nutrirsi, nutrirsi, nutrirsi di terra!... per non morire!" Intanto una finestra si apriva al primo piano davanti a noi ed apparve una vasta portinaia francese una di quelle tipiche portinaie che presero tanta parte tra inquilini Dreyfusisti e inquilini anti-Dreyfusisti. Aveva sotto l'ascella una lunga scopa, le larghe mani aperte sul ventre e ridendo a crepapelle, disse nel silenzio generale: Ah questa è grossa! Manicomio! Manicomio!... Tutti risero ma meno di me perchè ero forse il solo a sentire la necessità urgente di conflagrazione generale. La mia amica mi guardò negli occhi, comprese e disse: "avete ragione di trovare tutto questo idiota... Dopo questo spettacolo non c'è altro che il diluvio". Due voci flebili e smorfiose mi ronzavano nelle orecchie da dieci minuti. Scambio di parole tenere che rivelavano dei semi-contatti erotici simili a quelli che mi univano alla mia amica. Mi voltai e vidi un signore panciuto sessantenne che stringeva col braccio destro amorosamente un giovanetto oscenamente effeminato, guance a pastello, labbra enfiate di vecchia prostituta, occhi azzurri sciupati malaticci e paurosi sotto dei bellissimi capelli biondi.

Alla mia destra una notissima scrittrice, liquefatta da trenta anni di thè letterari, fasto seno-prua balordamente

fasciato di velluto granata, oscillante alberatura di cappello estremoriente. Vicino sotto e sovente nascosta da lei una troppo fragile pupattola bionda (crema oro sorrisi dei vetri fini) diceva a un banchiere biblico, calvo, che uncinava le donne (velieri o canotti) col naso arrugginito:

- Oh! io trovo che il denaro è un potente afrodisiaco. Il denaro è la più grande prova d'amore che un uomo può darci...

Era probabilmente fedele a quel suo palmipede bancario che le offriva con 100.000 franchi di toilette all'anno la delizia di vincere e di umiliare tutte le sue amiche. Preferiva indubbiamente un palpeggio di stoffe e una rivista di manequins ad un ardente corpo a corpo col più seducente amante del cuore. Il banchiere rideva viscidamente di tanto in tanto offrendo ad ogni sorriso due lunghi denti d'oro al suo labbro inferiore ogni volta deluso.

- La vostra amica Rosalia preferisce come eccitante accarezzarsi i seni col cornetto acustico mentre il suo amico le parla al telefono. È un dialogo più intimo... Ma che strana mania quella di fare intervenire nei suoi amori normali degli omosessuali come spettatori!...

- Per studiarne le smorfie di disgusto...

Un'ora dopo, in automobile, io stringevo appassionatamente fra le braccia la mia amica Julie de Mercourt che dichiarava con gravità:

- Io amo la semplicità, e odio le complicazioni.

Precipitai l'assalto. Ottenni un appuntamento. Mi ero convinto di piacerle molto. La sentivo turbata dai miei baci, entusiasta delle mie qualità spirituali, lusingata dal mio ardore. Ci trovammo in una camera d'albergo. Tutto avveniva naturalmente. Rimasi perciò sbalordito e urtato quando la sentii avviticchiarsi a me con tenerezza, ma rifiutarsi all'atto d'amore, dicendomi con voce supplichevole:

- Non essere così normale! Lasciami assaporare il desiderio!

- Non vuoi essere mia?

- Sì, sì, un giorno, presto, sarò tua, come vorrai. Ma ora no, te ne supplico; sarebbe sciupare il desiderio! Lasciami! Lasciami assaporare il desiderio!

Mi prestai dolcemente al gioco raffinato per una notte. Ma al secondo appuntamento imposi alla mia amica brutalmente la bella e sana normalità. Vi sono disgraziatamente anche in Italia delle donne anormali che deviano il loro istinto sessuale in mille bizzarrie pseudoriginali. Dodici anni fa fui presentato da un amico in un salotto, ormai chiuso per sempre, della aristocrazia nera romana. La padrona di casa, molto ricca, era una bruna qualsiasi, giovane, di una bellezza comune. Diventai intimo e mi compiacevo pranzare con lei frequentemente poiché la sua tavola offriva la più strana varietà di prelati tipici e interessanti. Si mangiava naturalmente molto bene e i vini, custoditi e preparati come meravigliosi esplosivi

per la fantasia e per la carne, riuscivano sempre a rompere ogni pudore verbale. Il marito, più nero del nero, untuoso, flaccido, malaticcio, cinquantenne e già invalido, trascinava qua e là le gambe corte, le grosse mani offerte ad un invisibile baciamento. Un cardinale vecchissimo, piccolo, gobbo, contorto come una radice insanguinata. Un vescovo sferico che sonnecchiava dopo ogni piatto. Ma tutti si risvegliavano spacchettando il corpo, l'anima, gli occhi e le parole, quando al dessert incominciava il rosario delle barzellette oscene. Le prime, letterariamente velate. Poi, malgrado il grande crocefisso d'avorio che luccicava sulla parete oscura, nella luce più intensa della tavola si precisavano le descrizioni boccaccesche che tutti ascoltavano gli occhi bassi, fissi sui bicchierini di Bénédictine e di autentica Chartreuse. La padrona di casa aveva le orecchie stranamente golose di cose salaci. Ebbi il mio primo successo con tre o quattro racconti gogliardici. La sera di Sant'Anna, suo onomastico, nella villa a Tivoli, io le improvvisai questa parabola sotto i fitti ulivi che filtravano un denso e beato liquore lunare. Il marito era a Roma. Il vescovo sferico, affondato sotto un insostenibile carico di vivande, sonnecchiava nella sua speciale sedia di vimini e ritmava il mio discorso con l'organo complicato della sua gola russante:

*(Censura)*

*(Censura)*

*(Censura)*

**La donna e il futurista.**

9.



Io ho esplorato velocemente tutte le raffinatezze e tutte le complicazioni erotiche, dalle romane alle parigine. Felice di interromperle con disinvoltura e quasi incivilmente, felice di esser giudicato un barbaro, un brutale, un semplice e un ingenuo. Non ingenuo mai, in realtà, poiché la meccanica sensuale femminile mi è sembrata assolutamente elementare, malgrado e sotto le innumerevoli fiorettature letterarie, i fronzoli, i pennacchi, le reticenze, che non ne modificano però il fondo.

Cosa bisogna avere per sedurre tante donne?

Avere tutte le qualità di un futurista italiano. Corpo agile, forte, aggressivo. Muscoli militarizzati. L'eleganza e i capelli meravigliosi di Bruno Corra, oppure la calvizie elettrica di Marinetti. Potente vitalità. Tutta la scala dei semitoni nella voce maschia. Gesto abbondante, cesellante e preciso. Il denaro necessario per prendere una carrozza o un'automobile di piazza e affittare una camera d'albergo. Forti attitudini oratorie. Ingegno novatore. Saper dare uno schiaffo decisivo a tempo e soprattutto coraggio, coraggio, coraggio, volontà, coraggio, coraggio. Non essere mai pedante, professorale, culturale. Odiare istintivamente tutto ciò che è germanico. Essere improvvisatore in tutto, deciso, pronto. Odiare i mezzi termini. Considerare la donna come una sorella del mare, del vento, delle nuvole, delle pile elettriche, delle tigri, delle pecore, delle oche, dei tappeti, delle vele. Non mai considerarla come la sorella

delle stelle... Hanno tutte un'anima dipendente però dalla lunghezza dei loro capelli, fili conduttori dell'uragano. Pensano, vogliono, lavorano; preparano anch'esse il progresso intellettuale dell'umanità. Ma sono tutte fondamentalmente recettive. Amano, sentono colui che le desidera con maggiore volontà, con maggiore prepotenza d'istinto. Adorano la forza del più coraggioso, del più eroico. Eroismo: ecco l'afrodisiaco supremo della donna!... Ecco perchè ora soltanto, durante la conflagrazione generale si può godere e giudicare la donna. Ecco perchè durante la nostra grande guerra igienica, per il raggiungimento di tutte le nostre aspirazioni nazionali, i neutralisti italiani (professori e filosofi germanofili, sozzalisti ufficiali, giolittiani) sono tutti o quasi cornuti. Per non inzaccherare questo libro elastico, aerato, balzante e futurista, non ho parlato più delle molte mogli di neutralisti, alle quali ho inculcato rapidamente e con disinvoltura l'ineluttabile necessità dell'intervento!... Sono avventure banali e scipite. Donne tiepide, incretinite dai loro mariti pacifisti, grette, egoiste, senza slancio, burocratiche, meticolose, si lavano poco, hanno brutte mani, i piedi grandi, leggono la *Stampa* e il *Popolo Romano*. Tanto basta. Con la goffaggine di un diplomatico tedesco si concessero a me sperando di convertirmi al *parecchio*!...

L'ultima voleva convertirmi all'idea di una pace *decorosa*, cioè germanica. Io le dissi che se non fosse stata una donna

l'avrei presa a calci, come ogni italiano che si rispetti deve prendere a calci ogni sozzalista ufficiale quando gli capiti.

Volete sedurre le donne?

1° Non grecate al gioco della vita!

2° Non Costantinegiate mai!

3° Odate sistematicamente ruderi, musei, nostalgia, lagrime, professori e tutta la pedantedescheria.

4° Siate originali variati multiformi divinatori pronti coraggiosi temerari interventisti sempre in tutto.

5° Siate italiani, cioè nemici d'ogni sentimentalume d'ogni clericalume d'ogni filosofume e d'ogni sozzialismo.

6° Siate FUTURISTI!

**Donne, preferite i gloriosi mutilati!**

10.

Donne, avete l'onore di vivere in un tempo virile e futurista di nazioni cancellate, di città rase al suolo, di popoli migranti, di squadre affondate, di montagne esplose e di eserciti catturati.

In questo meraviglioso tempo infedele, veloce, dissonante, asimmetrico e squilibrato, crolla e muore finalmente l'idiotissima armonia del corpo umano.

Il cannone ha decapitate le statue della Bellezza antica, statica e neutrale, imboscate come la Grecia tra gli ulivi tremanti che ombreggiano le rive cavillose del cretinissimo Ellesponto.

I sottomarini hanno silurato gli ultimi Tritoni. Il mare liberato dall'ellenismo professorale e dalla mitologia Berlinese è diventato oggi un forte mare salubre, efficacemente salso iodico, carico di pesci fulminati, in mare che continua eroicamente le vibrazioni delle enormi battaglie navali.

Donne, dimenticate Apollo che oggi si chiama Apollo Gunaris, dimenticate Paride che oggi si chiama Paride Sculudis!...

L'asimmetria dinamica dell'alpino scolpito e cesellato dal fuoco deve imporsi al vostro cuore e ai vostri sensi rinnovatori.

Donne, dovete preferire ai maschi intatti più o meno sospetti di vigliaccheria, i gloriosi mutilati!

Amateli ardentemente! I loro baci futuristi vi daranno dei figli d'acciaio, precisi, veloci, carichi di elettricità celeste, ispirati

come il fulmine nel colpire e abbattere uomini, alberi e ruderi secolari.

Il proiettile è come un secondo padre del ferito. Gli impone il suo carattere. Gli insinua nelle fibre un atavismo di violenza feroce e di velocità incendiaria.

Gloria alla pelle umana straziata dalla mitraglia!  
Scopritene lo splendore scabro!

Sappiate ammirare il volto sul quale si è schiacciata una stella!...

Niente di più bello di una manica vuota e fluttuante sul petto, poichè ne balza fuori idealmente il gesto che comanda l'assalto!

Donne, amate i ciechi eroici!

I loro occhi sono bruciati per aver fissato l'insostenibile sole della gloria italiana! Accarezzate le loro fronti arabesche! Abbracciateli per la strada!... Salutateli amorevolmente! Adorateli! Spetta a voi, alle vostre labbra di divinizzarli!

Gloria al cieco che ha dato i suoi occhi alle tenebre perchè l'Italia abbia figli più radiosi e più veggenti!

Gloria al mutilato che oscilla nel passo come se fosse carico del blocco d'Italia che egli strappò all'Austria a costo di portarlo tutta la vita, opprimente, su di una spalla!

Gloria ai mutilati che si equilibrano su due stampelle, come se sdegnassero di camminare e volessero tentare un volo sublime!

Donne, fate che ogni italiano dica partendo: Voglio offrirle al mio ritorno una bella ferita degna di lei!... Voglio che la battaglia mi riplasmi il corpo per lei!... Voglio essere così modificato dalle granate e dalle baionette nemiche per lei!...

Donne, il mutilato che voi bacerete, non vi apparirà mai fiacco, vinto scettico e spento, poichè porterà su di sè le tracce tumultuose e l'atmosfera accesa della mischia e negli occhi la gioia esultante di aver rovesciato giù degli austriaci a baionettate.

Questo non è Romanticismo che disprezza il corpo in nome di un'astrazione ascetica. Questo è Futurismo che glorifica il corpo modificato e abbellito dalla guerra.

Distruggiamo la vecchia estetica simmetrica. Nasce oggi la nuova estetica asimmetrica e dinamica.

Accettiamo la collaborazione della guerra meccanica per colorare d'eroismo l'umanità scolorita dalla pace. Accendiamo le città quietiste e pacifiche con le linee violenti e balzanti delle battaglie scolpite nel corpo umano.

La chirurgia ha già iniziato la grande trasformazione. Dopo Carrel la guerra chirurgica compie fulmineamente la rivoluzione fisiologica. Fusione dell'Acciaio e della Carne. Umanizzazione dell'acciaio e metalizzazione della carne nell'uomo moltiplicato. Corpo motore nelle diverse parti intercambiabili e rimpiazzabili. Immortalità dell'uomo!...

Donne, amate i gloriosi mutilati e imitateli partecipando alla guerra.

Anche voi!... **Anche voi in trincea!** Sì! Un milione di donne almeno in trincea scelte tra le più resistenti alle fatiche! Quelle non essenziali all'allevamento dei bambini e alla cultura della terra! Abbiamo piena fiducia nella vostra forza fisica e nel vostro coraggio! Sì, in trincea! È assurdo bestiale che rimaniate per anni ad aspettare e a tradire i mariti che si battono!

Equilibriamo così le forze dei due sessi! Tutte le responsabilità anche a voi. Donne italiane, se volete essere degne di amare i gloriosi mutilati italiani!



**Saluto di un bombardiere futurista alla donna  
italiana.**

11.

Piccola mia, riassunto dell'Italia.

Italia riassunto del mondo.

Slancio febbrile della penisola snella scolpita dalle forze  
scaltre del mare.

Italia tu mi consoleraï dell'atroce vecchiaia.

Io che sono il più vivo dei tuoi giovani saperti bella più  
bella più grande più forte sarò ebbro di gioia e non subirò gli  
anni ma li conquisterò.

Che importa sfiorire invecchiare morire. Tu vivi.

Colla curva dei tuoi golfi colmi di un'acqua felice che  
porta barche più felici e notti stracariche di stelle felici.

Angoli dei monti per le acque motrici e pianure per la  
velocità delle acque.

Sorriso degli amici intelligentissimi. Sonorità della voce  
arguta calda precisa. Eleganza dei gesti. Passi dei giovani alti  
forti rapaci felini.

Ti bacio per l'ultima volta piccola mia, riassunto della  
patria grande.

Sempre più grande questa nel desiderio ancora più  
grande e più forte.

Nuda coricata ardente sul letto mare speranza primavera  
sotto il sole altissimo a picco del genio italiano.

Febbre del tuo sangue fiume di salute pulsare delle  
fontane ombrie dei tuoi capelli curva del tuo seno.

Furore del desiderio nella tua carne passi leggeri nelle stanze roventi spalancate che bevono la notte siciliana piena di vulcani sul mare e di foreste incendiate sui monti.

Fame fresca dei tuoi occhi marini vocio dei nuotatori nella vastità dei golfi sonorità italiana degli echi.

Tu piccola devi incitarmi a morire per la Grande.

Tu riassunto dell'Italia elegante odorosa e saporita devi riassumere in te presto in un attimo tutto il sapore l'odore il calore la luce dell'Italia e offrirmela in un bacio.

Ma presto e sia rapida e piena di mille secoli venturi e contenga l'immensa grandezza nostra futura.

Poi... tu devi sparire dileguarti nasconderti immobile senza piangere.

O piangi pure come piange in noi lo sconfinato desiderio di fare più bella l'attesa.

Non ciò che fu nè ciò che fummo ma ciò che saremo.

I Romani presero ma poi perdettero tutto il mare. Ora si battono nell'operetta.

Noi siamo italiani senza diritti ma con tutte le voglie e con tutte le forze per prendere mari che devono essere italiani per condurvi la penisola elegante e bella al fresco della sera come un canotto a respirare cullandosi.

Ti lascio con ebbrezza perchè sei veramente il ritratto della grande bella patria che solo si possiede morendo per lei colla faccia contro terra.

Romanticismo questo forse. Che importa? Ma non è!...

Questo è il divino Futurismo d'Italia!

Nel lasciarti per sempre io assaporo sulla tua bocca la felicità di tutti i futuri meriggi altissimi di raggi intrecciati d'Italia nelle sue piazze più vaste più gonfie d'orgoglioso sole italiano più sonanti di passi prepotenti.

Morire sì... per darsi alla gioia degl'italiani ingigantiti che verranno!

Sei tanto bella che presto ti colgo ti mangio ti bevo, o mia bella Italiana, per saziar la mia sete prima di riaffrontare la morte con la risata schiantante e schiantata di una bomba di bombarda italiana!...

\*

\* \*

PERÒ!... Sia tutto come non detto:

1º Se persisti con cretinismo provinciale ad ammirare tutto ciò che è forestiero.

2º Se con snobismo inveterato preferisci i profumi di Coty ai meravigliosi profumi Erba e le toilettes parigine ai bellissimi tentativi di toilettes italiane. Se preferisci il Champagne (sempre nocivo allo stomaco) e i vini esteri ai sani elettrizzanti vini italiani Asti, Capri, Marsala, Chianti, Barolo, Cinzano, Barbaresco ecc.

3º Se imbavagli il pensiero e lo slancio dell'uomo con il solito moralismo ipocrita clericheggiante.

4° Se rimani il soffocatoio geloso delle energie dell'uomo invece d'incoraggiare il suo sforzo di ricchezza e di avventura.

5° Se rimani il soffocatoio pauroso dei tuoi figli invece di favorirne le iniziative audaci e gli slanci migratori.

6° Se conservi la tua concezione mediocrissima d'una vita timida piagnucolosa neutrale e nostalgica.

7° Se persistendo nel tuo odio di ogni novità e di ogni coraggio temerario preferisci la morte alla vita, il tepore all'ardore, i musei i quadri antichi alla pittura moderna, gli artisti accademici ai giovani novatori.

8° Se continui ad intralciare lo slancio futurista elettrico, interventista, bellicoso, rivoluzionario aeroplanico della razza italiana.

9° Se rimani la donna dei romanzi di Fogazzaro: vile, indecisa, ipocrita, piena di rimorsi, neutrale, conservatrice, reazionaria, voglio-non voglio, sarò-non-sarò-tua, forse-domani-un-poco, fino-al-petto-ma-non-più-giù.

10° Se rimani la donna dei romanzi di D'Annunzio: snob, vana, vuota, superficiale, culturale, annoiata, disillusa, ossessionata da Parigi; la donna che per amare ha bisogno di orchidée Coty Paquin Mallarmé Oscar Wilde Wagner Verlaine Baudelaire passeggiate-archeologiche rovine-illustri sadismo e incesto.

11° Se non ci aiuti a conquistare tutte le belle libertà che noi Futuristi vogliamo offrirti:

Diritto di voto. Abolizione della autorizzazione maritale.  
Divorzio facile. Svalutazione e abolizione graduale del  
matrimonio. Svalutazione della verginità. Ridicolizzazione  
sistematica e accanita della gelosia. Libero amore.

## IX.2.

### **Polemiche sul presente libro<sup>383</sup>**

(scelte dall'inchiesta sul "problema femminile"

svolta sull'*Italia futurista* - scritti di

ENIF ROBERT – R. ROSÀ – SHARA MARINI – VOLT).

---

<sup>383</sup> In questa appendice abbiamo voluto inserire la polemica sorta sulle pagine della rivista *L'Italia futurista* dopo la pubblicazione del testo di Marinetti. Tale appendice è parte integrante dell'edizione del 1918 e non compare in altre edizioni postume. Abbiamo considerato opportuno, altresì, inserire un profilo dei protagonisti che intervengono nel dibattito insieme a Corra e Settimelli, i due compagni di viaggio e sodali di Marinetti che lo accompagnano nella redazione di *Come si seducono le donne*.

## Come si seducono le donne.

(LETTERA APERTA A F.T. MARINETTI).

Apro il dizionario (e Vi prego di reprimere un gesto di terrore) al vocabolo - Sedurre -

“Distogliere alcuno dal bene, tirarlo al male con astuzia e dicesi specialmente delle lusinghe che altri usa per attrarre una donna a compiacere le proprie voglie”.

S'intende che questa definizione ha tutta la pesantezza antiquata dei millenni trascorsi, ma anche volendo alleggerirla del suo carico di pedanteria moralista, resta sempre menzognera ed assurda.

Non risponde alla verità magnifica del dono spontaneo che una donna fa della propria persona; svaluta la volontà precisa della donna che si piega al suo destino d'amore senza paralisi nè parziali nè totali di forza volitiva. Non ha più significato alcuno quella vecchia credenza che va per la maggiore da secoli per la quale le donne sono vinte dal maschio con *astuzia*, e soggiacciono all'impero di una volontà più forte. Ma che! Fiabe! L'uomo le inventa per l'illusione di dominio, di superiorità, per l'istinto aggressivo di conquistare sempre qualcuno o qualcosa: la donna lascia credere che ciò sia vero perchè quasi sempre le fa comodo adoperare la propria debolezza apparente come un'arma fra le sue più valide.



Ebbene, è proprio l'ora che tutto ciò cada sotto i colpi di una più lucida comprensione della vita, di un più aperto concetto della verità, senza le comode e facili ipocrisie che coprono lubrificamente la magnifica rudezza della sensualità sana e feconda. Per donne *vere* che sentono il superbo slancio del proprio destino, che pensano all'amore come ad un loro diritto, che hanno lasciato indietro nella vita l'ingombrante bagaglio di sentimentalità decadenti, il verbo "*sedurre*" ha perduto da tempo ogni significato.

E che aspettiamo a definire l'amore una intelligente cooperazione fra due esseri che cercano insieme con eguali diritti, egual volontà la soluzione di un problema psico-fisiologico più o meno urgente?

Svalutiamo con forza questa ossessione di debolezza, di fragilità, di fatalità, di preda, che è tanto volentieri accettata da un numero *sempre più esiguo* di donne orientate verso il possesso vittorioso della propria personalità precisa e sicura.

Persuadiamoci di questo assioma: mai come quando ha l'apparenza di perdere il dominio di sé, la donna domina, e mai come quando cade (eufemismo cretinissimo inventato da qualche babbeo fratesco per insudiciare di viltà viziosa l'atto di dedizione sano e consapevole) mai come quando cade, è assistita, accompagnata, sorretta dalla sua volontà che s'erge e s'impone.

Insomma la donna sa ciò che vuole; sente il fascino dell'uomo che la desidera, e se questo desiderio le va a genio, e non esistono inciampi che le sembrino, o siano insormontabili, ella concede e accetta l'amore con la schietta semplicità delle cose naturali, con la forza sublime dei propri sensi e del proprio cuore, senza le complicazioni sdilinguite che le regalano i così detti conoscitori.

Dunque... niente seduzione, nè suoi derivati.

Ecco l'appunto che io faccio al titolo del vostro libro.

Quanto al contenuto... Sorvolo sulla filosofia paradossale, attraentissima come "*causerie*" che vi porta a svisare un poco le verità da voi attinte direttamente alla fonte migliore: l'esperienza. Non credo sia il caso di citarvi i passi che quasi tutte le vostre lettrici belle, brutte, così così, incrimineranno con ragione! E sorvolo, per aver campo a meglio dirvi come sia confortante trovare di tanto in tanto un autorevole riconoscimento delle nostre migliori qualità in mezzo ad un dilagare di calunnie che spaventa le meno valorose fra di noi.

Date poi una prova luminosa della vostra genialità nel non deprecare che la donna sia così com'è – con mille e un difetto e diecimila qualità preziose – e nel non insegnare come dovrebbe essere, o come la immaginereste nei desideri di perfezioni ultra-terrene.

E segno che quando leggete qualcuno di quei predicozzi carichi di rampogne e di rimedi (ne sono apparsi – orrore! – anche sulle snelle pagine futuriste) anche voi ridete, e ne intuite l’inutilità e la stoltezza.

E l’uno sbarra a mezza umanità – la più agile, la più carina, la più malleabile – la via dell’ascesa e del progresso con sentenze pessimiste che per fortuna bollano soltanto la sua inesperienza ridicola.

E l’altro si mette con sussiego a sdottorare sull’inferiorità della donna e sui diversi modi di aiutare questa tremenda imperfezione di natura a risollevarsi dal fango e dalla pochezza in cui si trova, e da dove potrebbe, uscire soltanto (s’intende!) con l’aiuto magnanimo degli uomini... di buona volontà.

... e via di questo passo fiacco e falso, finchè si giunga al vostro libro allegro e verista, alla vostra ridente filosofia vissuta.

Ecco: per questa bella sghignazzata che risuona altissima nel coro piagnucoloso dei nostri censori siete assolto anche delle piccole perfidie sulle quali v’indugiate con piacere. Che importa? Purchè ci sentiate degne d’essere fianco degli assalitori del domani, carico di gigantesche promesse.

Tutto il resto è vile, trascurabile, minuzioso, paralitico, meschino e fa a pugni con le agili, aperte, serene teorie che hanno forzato la strada magnifica del futurismo.

E perciò tutte le donne intelligenti sono con Voi, e vi perdonano sorridendo i paradossi.

Auguri per la vita vostra di combattente-nato, e saluti.

EnifRobert

parolibera futurista

Le donne cambiano finalmente...

Uno degli ultimi numeri dell'*Italia Futurista* contiene una nuova risposta a quel famoso Gian Giacomo, che sta per diventare una specie di simbolo...

Accanto a quella risposta, vi è l'annuncio del volume di Marinetti: *Come si seducono le donne*. La colonna vicina porta il titolo: "La donna è un tonico".

Bene. La donna-oggetto. La donna-negligeable. La donna illogica, inconsistente, irresponsabile. La donna stupidità – la donna bambola, con contorno di vizio e salsa di moralità. Consecutiva constatazione della sua inferiorità spregevole.

Oppure: la donna-indipendente, affrancata, brutta, intelligente, acre, sgradevole perchè non desidera di piacere. Consecutiva accusa di ermafroditismo, perversione di istinti, incapacità sentimentali, egoismo ecc. ecc.

Insomma: chi mi può dire come bisogna essere?

Ma intanto, aspettando una risposta, le donne avvertono gli uomini, che accanto alla loro facoltà di amare, e di essere compagne dolci e ogni tanto stupide, remissive e illogiche, candide altruiste innamorate, e talvolta bugiarde e amorali, esse stanno per acquistare una novità: un metacentro ASTRATTO, inconquistabile, inaccessibile ai consumatori dei tonici uso "Fernet".

Stanno per acquistare la coscienza di un libero "Io" immortale, che non si dà a nessuno e a nulla.

Invece pare, che gli uomini siano ancora al punto di vista degli antichi Israeliti, che negavano l'anima alla donna...

Rosa Rosà

### Una parola serena

È giusto che il problema femminile appassioni gli uomini esasperati di voler tanto studiarlo senza risolverlo; come è altrettanto umano che le donne, quelle specialmente che possono con gentilezza porgere alla curiosità dei maschi qualche dato che li aiuti nel difficile compito, parlino di loro, di ciò che le concerne e le cela.

È quindi molto interessante quello che *l'Italia Futurista* va pubblicando sul vasto argomento inesauribile, prendendo spunto dal libro di Marinetti. "Come si seducono le donne";

interessanti le opinioni non importa se contrarie di tutti questi scrittori; degno d'attenzione ciò che le donne dicono, in difesa di se stesse e delle altre.

Giovanni Fiorentino, credete proprio e sul serio a questa stupidità colossale, insanabile, piatta, meschina schiacciante, che sarebbe secondo voi la materia di cui è foggato lo spirito, ed il corpo della donna? Ebbene, per me, è invece tutta questione di equilibrio.

Vi sono donne che una felicissima corrispondenza, una perfetta adesione, d'anime e di sensi, rende deliziose quando si concedono in una "stanza di profumi e d'ombre" ma che sanno poi, a tempo opportuno, essere anche vive, coraggiose, forti, VIRILI, INTELLIGENTI, a fianco del loro maschio.

La sensualità è una legge d'ambo i sessi, e non so perchè se ne rimproveri alla donna il coltivarne l'ardore, quando è precisamente l'uomo che ve la spinge con la bramosia angosciosa ch'è anch'essa una base di vita e che fa percorrere a tutti gli esseri umani, maschili e femminili, la stessa gamma di sensazioni che conosciamo antiche come il mondo – future... quanto il mondo!

Perchè molte donne sono stupide, vane, occupate a svolgere soltanto un esercizio quotidiano ben meschino, quale quello di piacere all'uomo, perchè non sono avvinte che dallo sfavillio della loro persona, e perchè una toilette artisticamente ideata, le fa sgonnellare signorilmente per ore ed ore davanti a

voi uomini, volete travolgere tutta quanta la femminilità generosa, sublime forte, seria, intuitiva, in un giudizio parziale e avventato?

Perchè altre donne, poveri esseri anormali e sofferenti anche se hanno apparenze di salute, vivono una vita assurda fatta di mostruose elucubrazioni cerebrali, abolendo quasi il sesso per darsi a stranissime sensazioni spirituali, morbose e ridicole: perchè ci son donne che sanno fare un verso e non sanno fare un figlio, voi volete pareggiare in un gran lago di stupidità e di disprezzo ogni buon sentimento, ogni forza sana muliebre?

È invece, ripeto, tutta questione di equilibrio.

Equilibrio, armonia, coesione, di cuore di spirito, di cervello e di sensi.

I monopolisti dell'intelligenza dovrebbero intuire tutto ciò.

La teoria dell'amalgama a parti eguali ch'è la più felice composizione della pasta umana serve nell'identico modo a noi donne che ci prendiamo allegramente il contrastato diritto di giudizio sui nostri compagni.

Mai più giuste, più accorte, più perspicaci noi dividiamo la mascolinità vivente in tre categorie.

Uomini dal predominante midollo spinale, amatori formidabili ma volgarissimi, osceni nella parola e nel contegno, goffamente pronti sulla donna-sesso.

Sono i più odiosi, certo, e rappresentano il *trait-d'union* fra la bestia e l'uomo.

Altri nella cui formazione ebbe il predominio la materia grigia hanno bagliori vividi e nobilissimi che illuminano di elevati splendori i loro sentimenti astratti, ma sono poi quasi tutti castrati nelle possibilità virili, tardi a comprendere l'obbedienza alle leggi fisiche alle quali non si scampa senza soccombere nella nullità del ridicolo.

Altri ancora hanno invece il RARISSIMO dono di ugual potenza di sensi e di mente. Sono gli uomini veri che sanno dare la vertigine del pensiero ed il brivido della seduzione. Rari, siamo d'accordo, questi magnifici campioni di razza, ma perchè se ne incontrarono così pochi nel mondo, dovremmo giudicare tutta l'umanità mascolina composta soltanto di volgari e di eunuchi?

Eh, via! proprio una donna dovrebbe insegnare il ragionamento sottile e rigido agli esclusivisti del raziocino????

È strano poi che le giovani menti futuriste, appassionate d'ogni progresso, tese verso l'agile volontà avvenire che trasformerà in meglio tutto quanto contenga in sé sani germi di rinnovamento di energia, debbano affermare che la donna resterà indietro, negare ch'essa possa tenersi all'altezza dei suoi tempi!

“La donna è, e resterà sempre stupida!”



L'affermazione recisa, degna di giorni "che Berta filava"  
fa davvero sorridere oggi, e non sembra pronunciata da uomini  
che si vantano all'avanguardia delle riforme ideali del migliore  
avvenire umano.

Ma sorridendo, le donne, in un silenzio fecondo, affinano  
sempre più il loro ingegno per contendere ai maschi miopi - chi  
sa? - fors'anche...il monopolio dell'intelligenza!

Enif Robert  
parolibera futurista

Come si seducono le donne

Donne - Amore - Bellezza

Risposta a Jean-Jacques...

*Signora – o signorina,*

Lei chiede: "Perchè uomini superiori s'innamorano con  
maggiore facilità di donne stupide e belle, che di donne  
superiori ma brutte?"

Il futurismo, che è il ritorno franco, aperto e coraggioso  
alla natura la più naturale immaginabile risponde: Smettiamola  
di spaccare l'umanità in uomini e donne, (divisione che mi  
sembra balorda come se ci venisse in mente di dividere il  
genere umano in biondi o in bruni) – ma incominciamo a

dividerlo in individui superiori, forti, intelligenti, sani, validi, contrapposti ai deficienti cretini monchi fiacchi.

Questa nuova spartizione metterà le anime in pace e permetterà nuove valutazioni della natura umana, che per ora s'infrangono troppo spesso all'insuperabile ostacolo della divisione secondo i sessi.

Messo il problema in questa nuova luce, la sua domanda "perchè non solo le donne ma anche gli uomini s'innamorano facilmente di persone dell'altro sesso belle" troverà la sua risposta semplice e naturale: perchè tanto tra uomini che tra donne si trovano individui che son presi maggiormente dal fascino fisico di un altro individuo che dalle qualità morali nascoste dentro l'involucro di un corpo malfatto che non colpisce i sensi.

Lei vede, anche qui uguaglianza tra uomini e donne. – Siamo alla vigilia di rivoluzionamenti non solo politici sociali geografici, ma anche sulla soglia di profonde metamorfosi psicologiche, sessuali, erotiche. È merito del Futurismo di essere alla testa di ogni metamorfosi liberatrice, atta a ingrandire ogni problema fino agli sconfinati confini dell'Infinito, e perciò: non più ristrette polemiche: perchè gli uomini – perchè le donne... – ma constatazione futuristicamente complessa: innamorarsi di un bel viso, può succedere a chiunque!

È contenta? – Lo spero. Come spero che un giorno non si dirà più: sì, benissimo, ma è una donna, O: sì, benone, ma è un

uomo. E si giudicherà un individuo così: “è un cretino” oppure “ha ingegno”.

Lei vede, non sono femminista,

-Sono un’“ista”, per cui la prima parte della parola ancora non è trovata.

Rosa Rosà

## Rivendicazione

*A Corrado Morosello.*

I “perditempo” hanno sempre trovato nell’argomento “donna” un vasto campo ove scorazzare indisturbati.

E nessuna, finora, s’è levata dalla schiera delle “superiori” o delle cretine che non si curano di affrontare apertamente la questione.

Ormai, *anche per noi* (!) il tollerare, il lasciar correre è diventata una forma di vigliaccheria.

Sento prepotente il bisogno di reagire. Non insulterò. Ammiro troppo il futurismo!

La moda e la necessità delle avventure disinvolute e brevi, vi ha fatalmente condotti a conoscenze puramente... epidermiche della vostra compagna di gioia. Non un passo verso l’anima sua, non uno sforzo. Da qui il giudizio malsano, incompleto a suo carico.

Nulla uccide come il ridicolo e il compassionevole.

Avete barato al giuoco. Vi siete impadroniti di due armi micidiali ed avete troncato di netto.

S'infrangerà la speranza assurda contro la salda muraglia dell'animo nostro fiorito e forte!

Speranza, ma accusa a voi stessi. Avete vissuto fino ad ora fra donne di mente così piccola e di animo così corrotto da arrivare a questo giudizio?

Non avete mai incontrato una giovinezza fiorente che non vi guardi con troppi sottintesi, che vi parli di cose alte, di poesia, di vibrazioni di luce, di sensazioni colorate? Che dia la fresca giovinezza pura al vostro animo stanco con un sollievo femminile pieno di dolcezza e di rispetto?

Non avete intuito ancora che l'animo della donna più non incatena, ma sprona, segue, vigila e spasima in silenzio? Ciechi, mille volte!

Non le molli braccia in un'alba stanca vi tratterranno, non l'impeto generoso e puro che sorge con noi nel mattino fresco e odorante vi sarà impedito!

Balzando dal torpore notturno al suono festoso della fanfara in marcia, rinnovellato in un sonno fecondo il mio spirito in festa, canta e s'apre a nuovo lavoro. Bello, bello è il mattino puro con l'aria frizzante che vi schiaffeggia il viso, che fa battere i capelli com'ala sulla vostra fronte bianca!

Non abbassate la donna al livello del fango nel quale molti si immergono. Il fulgido astro del futurismo mi dice che a quel livello voi non siete.

Spetta a voi dunque, con mani pure e con braccia possenti di risollevarla, e le ali che nella vostra carne dormono ancora sapranno spiegare il volo altissimo dell'amore non contaminato.

La donna potrà allora seguirvi nei regni misteriosi del pensiero e saprà illuminarli di una luce dorata che solo il cuore può irradiare.

Abbiamo avuto la fortuna di vivere in un momento meraviglioso per la nostra Patria: in giorni febbrili di entusiasmo e di fede nei quali ci siamo sentite orgogliose di appartenere a questo popolo genialissimo e forte.

Il momento ci ha plasmato l'animo e il cuore. Non nostalgicamente pensiamo alle mollezze di un tempo! Con vergogna forse.

Non alle feste nè alle frivolezze nè alle vesti e alle trine il vostro pensiero, ma febbrile lassù fra la mitraglia che sconvolge la terra, che falcia il fiore della nostra stirpe.

Le donne forti e meravigliose che sposano i mutilati vi dicono con glorioso esempio quale sia l'animo della donna italiana. Imparate da questo fiore meraviglioso, che per voi non ha profumo, entrate in questo giardino chiuso e ne aspirerete tutte le fragranze finora ignorate.

Voi non apprezzate la donna perchè non l'avete mai amata. "Si ama quello che non si è toccato e non si toccherà mai" diceva un tempo, finemente, il genialissimo Emilio Settimelli.

E voi avete sempre goduto e calpestato questo fiore per poterlo amare.

Se volete divertirvi andate a trovare nel paese del sogno, fra i lillà e i crisantemi enormi, le bambole giapponesi. Qui, nel paese di lavoro e di genialità ci sono le donne coscienti, d'una natura elastica, vibrante: qui ci sono le donne italiane.

L'intuito femminile che sempre arriva felicemente in plaghe ignote all'intelligenza dell'uomo, mi dice che siete caduti in un grossolano errore dal quale presto vi risolleverete, più forti e ridenti.

A voi mi unisco, giovani vivissimi tra gente morta, e in un canto di vita e di giovinezza, lancio il primo urrà alla donna d'Italia.

*Sara Marini*

### Lettera aperta a Maria Ginanni.

A chiarimento del mio forse troppo laconico *telegramma* mando la seguente

"LETTERA APERTA A MARIA GINANNI"

*Amore e Genio.*

Mi rivolgo alla vostra genialità perchè mi aiuti a debellare un colossale *equivoco* che grava su tutta la discussione del problema femminile aperta dall'*Italia Futurista*.

La maggior parte delle donne che vi partecipano *pretendono di essere amate per la loro intelligenza*.

Pretensione assurda!

Amore è reciprocamente volontà di dominio, e desiderio di dedizione. Ora l'intelligenza non si dà nè si possiede; quindi non può essere oggetto di amore. Il genio femminile, se è tale, deve badare a se stesso.

Se si amasse la donna principalmente per le sue qualità spirituali, nulla osterebbe che ci amassimo fra uomini. Anzi, visto che almeno fino ad oggi il genio abbonda maggiormente nel campo maschile, noi dovremmo di regola preferire gli uomini per le nostre espansioni sentimentali. Ma mi immaginate voi, signora, sussurrare parolette dolci all'orecchio del bombardiere Marinetti? È vero che da Platone in poi, tutti i pervertiti hanno preteso di circondare di una aureola mistica la loro perversione sensuale. Illusione e menzogna!

In tutta questa esibizione di spiritualità dalla parte femminile, io intuisco una insidia. Tutte le donne, quando entrano in relazione con un uomo, cominciano con l'offrirgli la propria amicizia, o una sorta di *camaraderie* o comunione di

anime ed altri analoghi pasticci. La maggior parte, poi, se ne dimenticano per istrada: altre perseverano con deplorabile ostinazione. Saranno in buona fede, tanto più che spesso la donna non sa essa stessa ciò che desidera; ma *in fondo* il loro istinto femminile non domanda che una cosa sola: soggiogare l'uomo mantenendolo in uno stato di perpetua insoddisfazione, col negargli il legittimo e naturale coronamento della passione amorosa. La forma platonica si presta al gioco magnificamente.

E la donna agisce così non per calcolo o per infernale malizia (vecchi motivi baudelairiani) ma perchè *non può agire altrimenti*, senza sopprimere la propria femminilità, senza cessare di essere donna. Essa *non può fare a meno* di introdurre la merce di contrabbando della propria seduzione femminile nel gioco della pretesa relazione spirituale. Solo che, mentre il letteratucolo decadente cade miseramente nell'inganno, il futurista, meno galante, ma più uomo, si ribella e con un calcio bene assestato, manda in aria carte e tavolino.

## Conclusione

Non disprezzo la donna nel senso volgare e materialistico della parola. Chiedo all'amore una fusione più o meno completa, più o meno duratura del sentimento e dei sensi (indivisibili compagni); e *basta*.



Se una donna vuole farmi partecipe dei tesori della propria genialità, non ha che spedirmi, con tanto di dedica, il proprio ultimo volume possibilmente non dimenticando il francobollo. Ma se una donna fisicamente desiderabile si avvicina a più di 50 cm. del mio perimetro toracico per offrirmi la propria amicizia, io mi ritiro dietro la cupola blindata della mia diffidenza e faccio crepitare le mitragliatrici della mia Ironia.

*Volt*

*Futurista*

### IX.3.

#### Profilo dei personaggi<sup>384</sup>

---

<sup>384</sup> La fonte bio-bibliografica per i profili dei personaggi è stato *Il Dizionario del Futurismo*, a cura di E. Godoli, Firenze, Vallecchi, 2001

## **Enif Angelini Robert, Prato 1886 – Bologna 1974.**

Entra nel Futurismo con il cognome del marito Robert. Come attrice, calca il palcoscenico con Eleonora Duse, della quale è amica molto intima. Da futurista, collabora attivamente alle riviste *Italia futurista* e *Roma futurista*, dando con i suoi interventi un deciso contributo allo sviluppo delle tematiche femminili e femministe. A Milano, durante una tournée conosce Marinetti e inizia a frequentarlo con assiduità; quindi ne diviene intima amica, tanto da conquistarsi un ruolo ragguardevole nei taccuini dello scrittore.

Dal canto suo Marinetti apprezza della Robert la fantasia e la forte inventiva. Tuttavia, quando quest'ultimo pubblica *CSSD*, R., non esita a prendere posizione a favore dell'autonomia (anche erotica) delle donne, e a condannare il libro che definisce un *dilagare di calunnie spaventevoli* sul sesso femminile.

Nel 1919 pubblica *Un ventre di donna* (Facchi, Milano) scritto in collaborazione con Marinetti. Ritagliato su una vicenda autobiografica vera (un intervento chirurgico), il racconto è il risultato della giustapposizione di due scritture diverse: quella della Robert, che narra i risvolti della malattia e dell'intervento; e quella di Marinetti che interviene dal fronte

con lettere, poemi paroliberi, proclami e suggerimenti inviati all'attrice all'epoca della sua degenza in clinica. Singolare è il modo con cui R. tratta i due eroi maschili del racconto: da una parte il chirurgo, definito *Jack lo sventratore*, sadico e cattivo; dall'altra Marinetti, *eroe forte e prezioso*, che guarisce il male col suo ottimismo.

Ciò istituisce un'altra opposizione importante tra la scienza impotente a guarire e la *cura del desiderio* che muta il volto della vita. Per la R., la scienza manca di essenzialità, perchè è un freddo esercizio di ricerca, privo di individualità e personalità; essenziale risulta, invece, alla guarigione il desiderio di cambiare, di uscire dal cerchio stringente della morte costeggiandolo e sorpassandolo in velocità.

Non a caso, le lettere dell'amante Marinetti sono scritte dal fronte e raccontano del pericolo evitato ed elle avventure temerarie dell'eroe soldato. Il parallelo tra la clinica e il campo di battaglia è non solo evidente, ma perfino ricercato, essendo quest'ultimo il luogo della futuristica terapia della morte, ove attraverso una continua sfida alla vita diviene possibile conquistare *la grande salute*.

Dopo la pubblicazione di questo romanzo, Robert esce quasi di scena, per riapparirvi improvvisamente nel 1929, allorchè scrive il 6 febbraio una lettera aperta alla rivista *Impero* dal titolo: *Maternità ed ... economia*, con la quale protesta contro

Mario Carli che in un suo articolo aveva ipotizzato la necessità di una *procreazione obbligatoria*.

**Von Haynau Edit (Rosa Rosà) Vienna, 1884 –  
Roma, 1978**

Di famiglia aristocratica, viene educata in casa e divide i suoi interessi tra la musica ed il disegno. Frequenta per due anni la scuola d'arte di Vienna. Nel 1907 conosce lo scrittore Ulrico Arnaldi, che sposa l'anno successivo. Nel 1908 si trasferisce a Roma: Durante la guerra, mentre il marito combatte sul fronte austriaco, si avvicina al futurismo, scegliendo lo pseudonimo di R. Rosà. Il gruppo di artisti da lei frequentato è quello vicino al periodico fiorentino *L'Italia futurista* (1916 – 1918), animato dai fratelli Ginanni Corradini (Arnaldo Ginna e Bruno Corra), E. Settimelli, Maria Ginanni, Remo Chiti, Mario Carli.

Von Haynau si riconosce anche nelle dichiarazioni del *Manifesto della Scienza futurista*, redatto nel 1916 da Ginna, Chiti, Settimelli, Carli, Mara e Vieri Nannetti, in cui si dichiara un vivo interesse per i fenomeni del mediatismo, dello psichismo, della raddomanzia, della divinazione e della telepatia. Sulla rivista *L'Italia futurista* compaiono numerosi articoli della Rosà

relativi alla condizione femminile: *Le donne del posdomani* (17/6/1917), *Risposta a Jean Jacques* (17/7/1917), *Le donne cambiano finalmente* (26/8/1917), *Le donne del posdomani* (17/10/1917); lo spunto è offerto dalla pubblicazione dell'opera di Marinetti, *Come si seducono le donne*. In questi articoli Rosà avanza alcune considerazioni sul ruolo delle donne e su come esse siano cambiate con gli avvenimenti bellici in corso.

Le donne sono *temprate dalla grandiosità del tempo* e bisogna creare nuove possibilità e “*nuove forme di vita*” per queste creature *elettriche e complesse*. Questi temi vengono trattati in modo più esaustivo nel suo romanzo *Una donna con tre anime* (Studio Editoriale Lombardo, Milano 1918).

Lo spirito eclettico della rivista *L'Italia futurista* si riflette nei molteplici interessi dell'autrice che, oltre all'attività di scrittrice e saggista, mostra una particolare attitudine per il disegno e la pittura. Uno dei suoi più noti disegni, *Conflagrazione geometrica*, compare sulla rivista nell'ottobre del 1917; per lo studio Editoriale Lombardo illustra il romanzo di Corra, *Sam Dunn è morto* (1917); per le edizioni dell'*Italia futurista*, il romanzo di Carli Notti *filtrate* (1918), per le edizioni Facchi ancora un'opera di Corra, *Madrigali grotteschi* (1919), e i racconti di Ginna, *Le locomotive con le calze* (1919), illustrazioni tese alla scoperta spontanea del misticismo, estasi, aspirazione ad ignote dimensioni e contemplazione dei valori astratti (Verdone, 1990).

Nel 1919 Rosà partecipa alla Grande esposizione nazionale futurista (Milano, Genova, Firenze) e nel 1922 sarà a Berlino tra gli artisti italiani che espongono alla Grande esposizione futurista internazionale. Illustra, con esiti particolarmente felici, libri di favole orientali come, *Le mille e una notte* (edizioni viennesi – Graphische Anstalt, e americane – Chicago, Wisotsky) e *Das persische Papageienbuch* (Artur Wolf Verlag, Wien 1922). Si dedica anche alle arti applicate, dipingendo stoffe, illustrando le pagine del periodico *La donna* (1920-22), disegnando manifesti, calendari, programmi cinematografici e biglietti di auguri.

Nel 1964 ritorna alla letteratura scrivendo *Eterno Mediterraneo* (Sepa, Roma), che tratta i temi delle manifestazioni artistiche della preistoria e, successivamente, *Il fenomeno Bisanzio* (Pan, Milano 1970), storia della città prima dell'occupazione ottomana. *Fuga dal labirinto* è la sua terza opera incompiuta e resta tuttora inedito il racconto autobiografico, *Il Danubio è grigio*.

## **Crisi Maria (Napoli, 1891 – Firenze, 1953)**

Nota come Maria Ginanni, inizialmente studia matematica all'università di Roma senza laurearsi, si interessa di occultismo e frequenta le conferenze della Besant alla **Società Teosofica Romana**. I suoi interessi per il pensiero esoterico e spiritualista si rafforzano con le letture di Schopenhauer e Nietzsche. A Firenze entra in contatto con il gruppo avanguardista dei cerebralisti, che si riconoscono nelle riviste antivociane *La difesa dell'arte* e *Il Centauro* e frequenta con assiduità i fratelli Ginanni – Corradini (B. Corra e A. Ginna), divenendo la compagna di Ginna, di cui assume il nome adottandolo come *nom de plume*.

Per il suo carattere irrequieto e vivace Marinetti conia per lei la definizione di *prodigioso cervello chiuso nella testa più femminile*. Insieme a Corra e Settimelli rappresenta l'anima della rivista *L'Italia futurista* e ciò permette di creare un nutrito gruppo di donne che introduce nel movimento tematiche squisitamente femminili e femministe, riproponendo nel contesto italiano le tematiche della de Saint – Point. Sarà direttrice della collana *I libri di valore* che coronano l'attività editoriale della rivista, pubblicando numerosi testi di autori futuristi da Settimelli a Corra, Conti, Antonio Bruno e Irma Valeria.



Dopo la chiusura definitiva de *L'Italia futurista* (1918), riprende la sua attività editoriale con l'editore Facchi di Milano e collabora a numerosi fogli e giornali futuristi del tempo. Fonda con Corra e Settimelli il quindicinale *Lo specchio dell'ora* del quale usciranno solo due numeri e nel 1919 pubblica con l'editore Facchi la sua opera più originale, *Il poema dello spazio*.

Con la sua attività editoriale la Ginanni cercherà di promuovere una tendenza letteraria d'avanguardia non incasellata necessariamente nella corrente del Futurismo ufficiale, ma aperta ad altre soluzioni, tese alla conquista di spazi simbolici e sensitivi onde poter favorire *ricerche liriche fantastiche*, tra specularità magiche e senso del metafisico, anticipando alcune tendenze dell'avanguardia europea, come il *magismo metafisico* di Bontempelli e gli *automatismi formali* del surrealismo francese.

Negli anni Venti, Ginanni abbandona il futurismo e sposa Ludovico Toeplitz, figlio del fondatore della Banca Commerciale Italiana. Nel 1925 pubblica la raccolta poetica *Una voce chiama nel deserto* e nel 1930, in collaborazione con lo stesso Toeplitz, scrive *Le pietre di Venezia Oltremare*, edito da Mondadori.

**Vincenzo Fani Ciotti (Volt), Viterbo, 1888 – Bolzano, 1927.**

Rampollo di una famiglia patrizia romana, Volt giunge nella capitale a vent'anni, dopo essere stato nel collegio dei Padri Gesuiti di Mondragone. Si laurea in giurisprudenza ed aderisce nel 1906 alla *Democrazia cristiana* di Romolo Murri. Dopo un'intensa attività di pubblicista sulle tematiche scolastiche-pedagogiche, nel 1910 aderisce all'Associazione nazionalistica, collaborando alla rivista *L'idea nazionale*, rivestendo dal 1911 al 1915 la carica di Presidente del *Gruppo giovanile nazionalista romano* e, dopo l'incontro con Marinetti a Viareggio, partecipa al movimento futurista.

Si distingue come autore di *parole libere e di sintesi teatrali*, con contributi dalle *Edizioni futuriste* della rivista *Poesia (Archi voltaici)*. Le sue tavole parolibere vengono indicate come *uno dei più begli esempi della tipografia futurista* (Salaris, 1985). Nel 1919 pubblica il romanzo di fantascienza, *La fine del mondo*, ed intrattiene rapporti di amicizia con i protagonisti del nazionalismo italiano e con i loro periodici (Mussolini, *Il Popolo d'Italia*, Gentile, Bottai, Federzoni, *Gerarchia e Critica fascista*, *Vita Nova*, *Roma futurista*, *Impero*, *Italia futurista*).

Volt rivela un grande interesse per l'architettura e le sue implicazioni nella definizione del paesaggio urbano tra le due

guerre ed è uno dei promotori del *Manifesto dell'architettura futurista*, che ripropone le tematiche dell'antropologia totale futurista di Sant'Elia. La sua intensa attività di pubblicista viene raccolta dalle *Edizioni della Voce* col titolo *Programma della destra fascista*, che viene definito da Santarelli(1974) *ultimo frutto dell'aspirazione ad agire sul fascismo attraverso il lievito dell'intelligenza*.

## I collaboratori di F. T. Marinetti

Bruno Ginanni Corradini, Ravenna, 1892 –Varese, 1976.

Di origini nobili, il padre era il conte Tullio Ginanni Corradini, il giovane Bruno, ribattezzato da Balla, Bruno Corra, si forma sui testi filosofici di autori stranieri che danno alla sua cultura un respiro senz'altro cosmopolita ed antiprovinciale. Dopo la laurea in Lettere, insieme a Settimelli e Carli fonda la rivista *Il Centauro*, sostenitrice della corrente irrazionale del pensiero europeo del tempo. È anche tra i fondatori de *La Rivista*, nata in polemica con Croce e D'Annunzio e contraria ad ogni tipo di canonizzazione della creazione artistica. Aderisce molto giovane al futurismo dando un tratto personale ai principali aspetti della teoria del movimento d'avanguardia: *antipassatismo, vitalità creativa, desiderio di interventismo*.

Corra è anche autore di numerose ed originali sintesi teatrali e di manifesti sul tema (*Il teatro futurista Sintetico* del 1915, scritto con Marinetti e Settimelli, così come di manifesti del movimento d'avanguardia: *Pesi, Misure e Prezzi del Genio artistico*).

Nel 1917 pubblica il romanzo sperimentale sintetico *Sam Dunn è morto*, in cui è riflessa la propria concezione futurista dell'arte e della vita. Oltre ad aderire a *L'Italia futurista* ed alle

sue tematiche esoteriche, così come alle riflessioni sulle attività inconscie dello spirito in contrapposizione alla corrente futurista della metafisica della macchina, è uno dei primi fautori della *Manifesto della cinematografia italiana* (1916), che considera il cinema una delle espressioni artistiche più affini alla nuova sensibilità delle avanguardie.

Nel 1918 aderisce alla massoneria e nel 1919, insieme a molti altri futuristi, si allinea sulle posizioni sostenute dal fascismo, allontanandosi gradualmente dall'esperienza del movimento avanguardistico. Riconoscendo il suo debito intellettuale e la sua stima verso Marinetti, pubblicherà il saggio *Marinetti dalle parole in libertà simultanee* (1938), mentre i numerosi testi che pubblicherà negli anni successivi rientrano nel genere della letteratura d'evasione (*Santa Messalina*, 1921; *L'uomo che guariva le donne*, 1922; *L'allegria avventura*, 1925; *Gli amori internazionali*, 1926; *Sanya, la moglie egiziana*, 1927; *L'errore di Violetta*, 1932)

Oltre alla numerosa bibliografia sull'autore tra cui segnaliamo i saggi di Verdone, 1968; Papini, 1977; Conti, 1983, per un approfondimento più esteso delle correnti esoteriche ed irrazionalistiche presenti nel futurismo italiano riteniamo di utile consultazione il testo di S.Cigliana, *Futurismo esoterico*.

*Contributo per la storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*, Roma 1996.

Emilio Settimelli, Firenze, 1891 – Lipari, 1954.

Settimelli sin dalle prime esperienze a contatto con gli ambienti letterari di Firenze si dimostra un prolifico animatore culturale e difensore dell'arte "*minacciata da Croce e D'Annunzio*". Collabora alla rivista *La difesa dell'arte* e poi fonda e dirige con Carli e Corra *Il Centauro*(1913) e *La Rivista* (1913), intorno a questi fogli gravita il gruppo del futurismo fiorentino che ha nel simbolismo il proprio riferimento culturale.

Nel *Manifesto* che scriverà in collaborazione con Corra e che Marinetti pubblicherà con il titolo *Peso, misure e prezzi del genio artistico*, Settimelli esprime tutto il suo oggettivismo artistico in contrapposizione al soggettivismo crociano dichiarando che la "*misurazione futurista di un'opera d'arte vuol dire determinazione esatta, scientifica, espressa in formule, della qualità di energia cerebrale rappresentata dall'opera stessa, indipendente dalle impressioni buone o cattive o nulle che dall'opera possa ricevere la gente*", affermando in questo modo l'identificazione tra arte e vita. Settimelli si distigue nel movimento futurista per i suoi stretti legami con Marinetti e Corra e per l'elaborazione di una originale teoria del teatro sintetico che culminerà nella redazione collettiva del *Manifesto del teatro futurista sintetico*(1915).

La vicenda intellettuale di Settimelli, quindi, si incrocia strettamente con quella di Marinetti e Corra e darà vita ad una notevole produzione di riviste ed opere dei tre autori che attraversano da protagonisti le vicende del futurismo in Italia. Come narratore futurista, per quanto riguarda la sua personale bibliografia, Settimelli è attivo nel campo del libro “erotico-sociale”, tra queste opere vanno annoverate: *I capricci della Duchessa Pallore* (1918); *Si amarono così!...* (1920); *Strangolata dai suoi capelli* (1921); *Donna allo spiedo* (1921). Nel 1919 aderisce ai fasci di combattimento e si dimostra fedele al programma politico futurista anticlericale e antimonarchico.

D’ora in poi risiede a Milano e collabora alle riviste futuriste del Nord Italia e dirige, dal febbraio all’aprile del 1919, con Chiti e Carli la rivista *Dinamo – testata parolibera*; nel 1921 pubblica per le Edizioni futuriste di Poesia un omaggio al fondatore del futurismo dal titolo, *Marinetti. L’uomo e l’artista*; così come più tardi mostrerà la sua completa adesione al fascismo con le opere: *Benito Mussolini* (1922), *Colpo di Stato fascista* (1922) e *Sassate* (1926), in cui sono contenute le sue riflessioni su protagonisti e storia del nuovo movimento politico fascista.

Tra il 1928 e il 1932 le sue posizioni verso futurismo e fascismo diventano più critiche, criticando nuove forme di accademismo in Marinetti per essere entrato a far parte della Presidenza dei Dieci, una sorta di Accademia dei saggi, formata

da scrittori non futuristi; prendendo spunto da questi episodi pubblica alla fine del 1932 su *L'Impero*, *Fine del movimento futurista*.

Durante questi anni le sue posizioni diventeranno sempre più polemiche verso il futurismo e lo stesso fascismo, tanto che subirà prima la scomunica di Marinetti e poi, nel 1938, verrà mandato al confino per 5 anni, dopo che aveva criticato l'operato di alcuni gerarchi fascisti nella guerra d'Africa, cui aveva preso parte come volontario.